№ 40 47.465

Bought with the income of

the Scholfield bequests.

Adalbert Lindner / Max Reger

BOSTON PUBLIC LIBRARY

Max Reger

Etwa im siebzehnten Lebensjahr

Max Reger

Ein Bild seines Jugendlebens und künstlerischen Werdens

von

Adalbert Lindner

1·9·2·2

J. Engelhorns Nachf. Stuttgart

Schol.
Apr. 30.1923
9

Alle Rechte vorbehalten * Copyright 1921 by J. Engelhorns Nachf. in Stuttgart * Einband von Paul Renner in Hödingen * Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart

Dem Andenken
der verewigten Eltern des Meisters
Joseph und Philomena
Reger

Inhalt

Geleitwort 9
Präludium / Des Verfassers kurze Lebensgeschichte und musikalischer Werdegang 11
Erstes Kapitel / Max Regers Jugendleben im Elternhause · In der Volks-, Real- und Präparandenschule 22
Zweites Kapitel / Klavierstudium beim Verfasser 1884—1889 ... 29
Drittes Kapitel / Orgel- und Harmonielehre · Reger als Organist seiner Heimatkirche · Die ersten Kompositionen · Ein Wendepunkt 36
Viertes Kapitel / Sondershausen 62
Fünftes Kapitel / Wiesbaden 69
Sechstes Kapitel / Ein Überblick · Von Max Reger dem „Vielschreiber" · Krise 84
Siebentes Kapitel / Max Reger und sein englischer Verleger Augener 92
Achtes Kapitel / Max Reger und Johannes Brahms u. a. 98
Neuntes Kapitel / Max Reger als Einjähriger · Erkrankung 103
Zehntes Kapitel / Wieder in der Heimatstadt · Ein Quintett und andere Arbeiten 107
Elftes Kapitel / Von drei fruchtbarsten Jahren · Juni 1898 bis September 1901 · Entstehung der Werke 19—64 129
1898/99 Entstehung der Werke 19—34 129
1899/1900 Entstehung der Werke 35—40 168
1900/1901 Entstehung der Werke 41—64 184
Max Reger und die Violine · Max Regers große Liedercyklen op. 43, 48, 51, 55, 62 · Max Regers Klavierwerke op. 44, 45, 53 · Max Regers Orgelwerke op. 46, 47, 52 · Max Regers Symphonische Phantasie und Fuge op. 57 · Max Regers op. 59: Zwölf Stücke für die Orgel · Ein Einblick in des Meisters Schaffensweise · Max Regers Kammermusikwerke op. 49, 54, 64
Zwölftes Kapitel / Max Regers Verhältnis zum evangelischen Choral und zur katholischen Kirchenmusik 235
Dreizehntes Kapitel / Max Reger besucht mit dem Verfasser seinen Geburtsort Brand und das Fichtelgebirge 246

Vierzehntes Kapitel / Die letzten Stunden in Weiden · Max Reger als Tierfreund · Ein königliches Abschiedsgeschenk · Rückblick ... 249

Postludium / Der 19. März und der 11. Mai 1916 · Ein Sterbelied · An der Bahre des Freundes · Ausklang 255

Anhang / Max Reger im eigenen Wort 265

Max Reger und die Religion · Max Reger über Musik im allgemeinen · Max Reger über die moderne Musik · Max Reger und die Kritik · Max Reger über Altmeister der Tonkunst · Max Reger über die Orgel, Musikpädagogik u. a. · Max Regers Humor · Max Reger über sein eigenes Schaffen und Wesen

Einige Urkunden 296

Joseph Leißl an Adalbert Lindner · Simon Fehr an Adalbert Lindner · Wilhelmine Mayer an Adalbert Lindner · Elsa Reger an Adalbert Lindner · Max Reger an Frau Joseph Loritz

Zeittafel zu Max Regers Leben und Schaffen 307

Nachweis der Bilder 322

Nachweis der Quellen und Übersicht über die Regerliteratur ... 323

Register 325

Berichtigungen 330

Geleitwort

Die bedeutendste Epoche eines Individuums ist die der Entwickelung.
Goethe

Seit dem 11. Mai 1916, dem Todestage Max Regers, ist von Kritik und Forschung wohl manch bemerkenswertes Material über des Meisters Leben und Schaffen zutage gefördert worden; aber eine große, zusammenfassende Arbeit mit allseitiger historisch-kritischer Würdigung des gesamten Lebenswerkes und der Persönlichkeit Max Regers steht noch aus und wird aus naheliegendem Grunde vorerst von einem einzelnen auch wohl kaum geleistet werden können. Gar manche grundlegende Frage harrt da noch einer befriedigenden Antwort, namentlich in bezug auf das Jugendleben Regers und seinen künstlerischen Werdegang in den ersten Entwicklungsjahren, welcher wichtigen Lebensperiode bislang noch auffallend wenig Beachtung geschenkt wurde. In letzterer Hinsicht glaubt nun der Verfasser einen nicht unwichtigen Helferdienst leisten zu können, da er in der glücklichen Lage war, das Jugendleben und den musikalischen Werdegang Max Regers während einer Reihe von Jahren aus unmittelbarer Anschauung als Lehrer und Freund zu verfolgen.

In der Musikgeschichte findet sich ja vielleicht noch selten der Fall verzeichnet, daß der Lehrer dem Schüler, der Alte dem Jungen einen literarischen Denkstein gesetzt. Hier ist dieser eigenartige, verpflichtende Umstand gegeben. Und so mögen denn die nachfolgenden Blätter, der Niederschlag unentwegter fünfzehnjähriger Sammel- und Sichtungsarbeit, als bescheidener Beitrag zur Lösung wichtiger biographischer Fragen nicht unbeachtet bleiben.

Der Verfasser will hier nicht aufdringlich reden als wie einer, der eben zufällig auch mit dabei gewesen. Er möchte Tieferes bezwecken: vor allem durch die folgenden, mehrfach von wichtigen Jugendbriefen durchsetzten Bilder und Darlegungen die musikalische Welt auf den werdenden Menschen und Künstler Max Reger hinweisen, wichtige Fäden zwischen der Umwelt des Meisters und dem jeweils entstehenden Kunstwerk aufdecken, fortschreitend auch den Finger auf die Entwicklung des Regerstils legen und bei all diesem

gleichzeitig die einfache Geschichte einer — Freundschaft schreiben. Wie weit dies alles dem Verfasser, der sich nicht in der Rolle des routinierten Schriftstellers gefallen kann und will, in sachlicher und formaler Beziehung gelungen, das zu entscheiden bleibe dem billig urteilenden Leser überlassen. Er kann nur versichern, daß ihm bei Abfassung des Ganzen die Liebe zur Wahrheit, die Wärme und Begeisterung für seine Aufgabe, verbunden mit dem guten ehrlichen Willen, nach jeder Hinsicht soviel als möglich objektiv zu bleiben, seine Leitsterne waren.

Und so mögen denn diese Blätter hinauswandern in die große musikalische Welt und allenthalben freundliche Aufnahme finden, vorab in den Gauen unseres heißgeliebten deutschen Vaterlandes in den Tagen seiner schwersten Heimsuchung, und bescheidene Mithelfer und Anreger werden im allgemeinen Wiederaufbau.

Liegt selbst schon im bloßen Namen Maximilian Reger (das heißt doch Höchstes durch Regen, das ist Fleiß und Tätigsein erstreben) eine merkwürdige, gerade für unsere Gegenwart überaus bedeutungsvolle und providentielle Symbolik; wie erstaunt man erst, wenn man dem Leben des würdigen Trägers dieses Namens nachgeht und findet, daß es tatsächlich von frühester Jugend auf eigentlich nichts anderes war als höchstgesteigerte Arbeit, unablässiger Fleiß zum Zwecke der Erreichung höchster künstlerischer Gipfelpunkte.

So sei uns das Leben Max Regers in den gegenwärtigen Tagen mit ihren beunruhigenden Zerfallserscheinungen ein Spiegel und Ansporn in treuester Ausmünzung von Talent und Zeit zur Erlangung hoher und höchster künstlerischer und ethischer Lebensziele; es sei uns ein anfeuerndes Beispiel in der Besiegung hartnäckiger Widerstände in Beruf und Lebenskampf und endlich ein schöner Beleg dafür, daß man wahren Trost, echte Lebensfreude und wahren Herzensfrieden nur in gewissenhafter Pflichterfüllung, in reicher, gottgesegneter Lebensarbeit erlangt.

Wenn diese Blätter nach solch hoher ethischer Seite hin bei recht vielen sich auswirken würden — es wäre des Verfassers schönster Lohn.

Weiden / den 11. Mai 1921

Adalbert Lindner

Präludium

Des Verfassers kurze Lebensgeschichte und musikalischer Werdegang*

Aus der Jugendzeit, aus der Jugendzeit,
Klingt ein Lied mir immerdar;
O wie liegt so weit, o wie liegt so weit,
Was mein einst war! / Friedrich Rückert

An einem der letzten Septembertage des Jahres 1873, dem Geburtsjahre Max Regers, rollte auf der Landstraße, die von der böhmischen Grenze über Waidhaus-Vohenstrauß nach dem oberpfälzischen Städtchen Weiden führt, ein einfaches „Steuerwägelchen" dahin. Darin saß wohlgemut an sein Mütterchen geschmiegt ein dreizehnjähriges blasses Bürschlein, dem nach Jahren die Rolle zugefallen, diese Blätter der Öffentlichkeit zu übergeben ...

Unser Ziel war vorgenanntes, in den üppigen Nabwiesen lieblich gelegene Städtchen, das wegen seiner Königlichen Präparandenschule nunmehr drei Jahre lang mein ständiger Aufenthalt werden sollte. Geboren am 23. April 1860 als der Sohn des Gastwirts und Metzgermeisters Georg Adam Lindner in Neukirchen St. Chr., hatte ich den größten Teil meiner Jugendzeit in der Obhut meines Paten, des hochwürdigen Herrn Stadtpfarrers Johann Baptist Dobmaier, meiner guten Großmutter und einer treubesorgten Tante im Pfarrhofe zu Pleystein zugebracht. Eine sorgfältige Erziehung wurde mir da zuteil.

Ich war ein heiterer Junge. Während der schönen Jahreszeit trieb ich mich in den freien Stunden im Wald, Feld, auf der Wiese und an dem das Städtlein durchziehenden Bach umher. In den weiten Stallungen meines Paten, der auch ein hervorragender Viehzüchter war, hatte ich meine Lieblinge, ritt mit den Pferden gerne ins Feld und machte in dem großen Obst- und Gemüsegarten neben dem Pfarrhause mit Vorliebe meine kindlichen Entdeckungs-

* Die etwas ungewöhnlich scheinende Voranstellung dieser autobiographischen Lebensskizze schien dem Verfasser geboten, einerseits wegen der Eigenart des engen freundschaftlichen Verhältnisses zu Max Reger und dessen Familie, anderseits behufs Gewinnung der notwendigen natürlichen Unterlage zur vollen Aufhellung mancher wichtiger musikalischer Momente im Leben des Meisters.

reisen. Im Winter vergnügte ich mich mit meinen Spielgenossen nach Herzenslust auf der blitzblanken Eisfläche des nahen Schloßweihers unterhalb des Kreuzberges. Zu dem weitberühmten Wallfahrtskirchlein, das sich auf dem 32 Meter hohen Rosenquarzmassiv dieses Berges inmitten hochragender Bäume erhebt, strömten alljährlich zweimal, im Mai und September, von nah und fern ungezählte Scharen frommer Beter. Weithin dröhnende Böllerschüsse leiteten immer einen solchen Festtag ein, und unauslöschlich waren die Eindrücke, die das inbrünstige Rufen und Flehen, Beten und Singen der ankommenden und scheidenden Waller auf meine jugendliche Seele machte.

Da ich musikalisches Gehör hatte und frühzeitig Freude am Singen zeigte, durfte ich mit sechs Jahren schon an den Chorgesangübungen meines lieben, unvergeßlichen alten Lehrers Thomas Kotschenreuter teilnehmen und späterhin auf dem Kirchenchor die Sopranstimme mitsingen. Mit sieben Jahren bekam ich eine Geige und Unterricht darauf von dem in seinem Fache wohlgeübten Stadttürmer Franz Müllner. Vom achten Jahre an trabte ich mit der Czernyschen Klavierschule zu dem Hilfslehrer Georg Obeltshauser in die Klavierstunde, die später der obengenannte Lehrer bis zu meinem dreizehnten Lebensjahre übernahm. Ohne besondere Anstrengung bestieg ich die erste Staffel der edlen Klavierspielkunst, was meinen guten Paten bewog, mir schon nach Ablauf des ersten Unterrichtsjahres ein schönes, funkelnagelneues Stuttgarter Tafelklavier zu kaufen*.

Dieser so frühzeitig und nachdrücklich betriebene Musikunterricht mußte mir bald die Augen darüber öffnen, wohin die Reise gehe: ich sollte Lehrer werden. Nun, ich hatte nichts dagegen. Auf das letzte ernste Ziel kam es mir jetzt nicht so sehr an — ich wollte lernen, tätig sein. Diesen Lerneifer und eine wohl von mütterlicher Seite überkommene Freude an der Lektüre wußte mein

* Ich besitze heute noch den Kaufvertrag von diesem Instrumente, das im Jahr 1869 von der Firma Walbinger in Regensburg um zweihundertachtzig Gulden erstanden und von dem mitunterschriebenen berühmten Regensburger Domorganisten Haniſch ausgewählt worden war. Dieses Klavier hat mich auf allen meinen späteren Lebensstationen begleitet und ist dadurch auch zum Unterrichtsinstrumente Max Regers geworden. Bei seinem endgültigen Scheiden von Weiden, am 31. August 1901, verewigte sich mein Schüler darin mit den Worten: „Auf diesem Klavier von 1884 bis 1889 fünf Jahre Unterricht, Max Reger.“ Im Jahre 1891 schenkte ich dem vielgemarterten Instrumente das Gnadenbrot und ein wundervoll klingender Blüthnerflügel trat an seine Stelle. Das ausrangierte Stück wanderte nun in ein anderes Zimmer, in dem es der komponierende Reger wegen seiner leichtfedernden Mechanik noch gar oft aufsuchte, um sich das Urmotiv zu einem Klavier- oder Orgelstück zu holen.

trefflicher Lehrer Kotschenreuter beim Schul- und Privatunterricht gut auszunützen, und so kam ich, in allen Fächern entsprechend vorbereitet, Ende September 1873 in die Präparandenschule nach Weiden.

Was ich wohl für ein Gesicht gemacht hätte, wenn mir bei meiner ersten Einfahrt durch das mittelalterliche Tor des einfachen Landstädtchens ein Seher zugeraunt: diese Mauern werden einst den Schauplatz fast deiner ganzen späteren beruflichen Tätigkeit umschließen; hier wirst du einem Großen im Reiche der Töne mit die erste Handreichung bieten, wirst später dessen vertrauter Freund werden und der musikalischen Welt erzählen von seinem Jugendleben und seinen Werken, und hier wirst du nach vielen inneren und äußeren Kämpfen ... Doch wie gut meint es die Vorsehung, daß sie uns nicht hinter ihren geheimnisvollen Vorhang schauen läßt! Das arme Menschenherz würde wohl in gleicher Weise Schaden nehmen, wenn es hinter demselben nur Glück und sonnige Tage oder aber vorwiegend düstere, schwarze Lebenslose entdecken würde. Weise ist, wer die Pflicht des Tages nach Kräften zu erschöpfen trachtet und sich nicht ängstlich sorgt um die verwirrend vielen Möglichkeiten einer fernen Zukunft.

Die ernste Zielangabe für meinen neuen Lebensabschnitt lautete also jetzt: Lehrer werden und sich tüchtig schulen und vorbereiten auf das Seminar! Die dreijährige Präparandenzeit galt der Bewältigung eines umfangreichen Pensums in Religion, Deutsch, Mathematik, Realien und Musik. Es war ein richtiges Wettlernen. Die Musik, ein Hauptfach, stand nicht bei allen meinen Mitschülern in gleicher Gunst. Unglücklich diejenigen, die gute Anlagen in den wissenschaftlichen Fächern zeigten, aber für die Musik wenig Begabung bekundeten! So eine Unterrichtsstunde, ganz besonders im Violinspiel, muß für diese Armen eine recht grausame Sache gewesen sein. Wie trefflich kam mir nun die gute, frühzeitige musikalische Vorbereitung zu statten! —

Im zweiten Jahre nach Ostern gab es im Lehrerkollegium einen Wechsel. Der Lehrer für Rechnen und Realien trat wieder in das Volksschulfach zurück, und an seine Stelle kam nun eine neue, junge Kraft, Joseph Reger, der Vater unseres Künstlers. Er übernahm in unserem Kurse den Unterricht in der Musik und in Geographie und war in diesen Disziplinen ein guter, gewissenhafter Lehrer. Ausgerüstet mit scharfem Verstande, vorzüglichem Gedächtnis und trefflichem methodischen Geschick, wußte er sein reiches positives Wissen didaktisch gut an uns heranzubringen. In seiner Brust schlug ein ungewöhnlich gütiges, teilnahmvolles Herz für unsere großen und kleinen An-

liegen und Leiden, ein Herz, das von manchem vielleicht mißbraucht, von manchem nicht immer erkannt und gewürdigt wurde, da sich in seinen oft genug notwendig gewordenen Tadel nicht selten eine leise Prise gutgemeinter Spott mengte. —

In den zahlreichen Musikstunden hatten wir häufig Gelegenheit, sein staunenswert feines absolutes Gehör zu bewundern. Die einzelnen Klaviere und die Orgel der Anstalt waren nämlich durchaus verschiedener Stimmung und divergierten vielleicht um mehr als einen Ton. Obwohl wir nun bald auf diesem, bald auf jenem Instrument Unterricht erhielten, wußte unser feinhöriger Lehrer doch stets mit unfehlbarer Sicherheit einen vom Schüler gespielten fehlerhaften Ton zu nennen, auch wenn es ein weniger bekanntes Stück war und unser Lehrer während des Vorspielens nicht am Instrumente saß*.

Reger der Ältere war also auch mein Lehrer in der Musik. Ich glaube, daß ich ihn nicht allzusehr geärgert habe. In unserer Herberge war eine ganze Anzahl von Jungen untergebracht, die alle am gleichen Strange zogen. Da wurde munter darauf los geübt und musiziert, ja sogar schon das Männerquartett von uns bartlosen Bürschlein gepflegt, denn einer vom dritten Kurse hatte das beneidenswerte Glück, den berühmten „Regensburger Liederkranz" sein Eigentum zu nennen. Auch ein kleines Hausorchester gab es da, das durch einen alten wurmstichigen Flügel, der bei unserem Zusammenspiel die Baßgeige markieren mußte, vervollständigt wurde. Um dieses uralte Ding entbrannte nicht selten ein regelrechter Kampf, wenn der einzelne es geboten fand, eine am grünen Tisch gefertigte Aufgabe in der Harmonielehre nachzuprüfen, eine aufgegebene Skala oder eine Etüde fertig in die Finger

* Dieses wunderbare, feine absolute Gehör habe ich später oft genug auch an Reger dem Jüngeren bemerkt, und zwar zum erstenmal bei einer kleinen Reparatur, die Vater und Sohn einmal an unsrer altehrwürdigen Kirchenorgel vornahmen. Zu meiner größten Überraschung war der hoch oben im Pfeifenwerk hantierende Junge sofort imstande, jeden von uns angeschlagenen Ton in den höchsten wie in den tiefsten Lagen blitzschnell und mit unfehlbarer Sicherheit zu benennen. Auch erzählte mir die Schwester des Meisters, daß der Vater zu Hause schon frühzeitig das absolute Gehör des Sohnes dadurch prüfte, daß er den Prüfling ins anstoßende Nebenzimmer treten und von dort aus die im Wohnzimmer auf dem Klavier angeschlagenen Töne benennen ließ, wobei aber dem Geprüften niemals ein Fehler unterlief. — In späteren Jahren hat mein Freund sich aber beklagt, daß dieses gute Gehör ihm nicht selten zu einem Danaergeschenk geworden, da es ihm oft höchst peinvoll gewesen, auf einem nicht in richtiger Stimmung stehenden Instrument spielen oder bei einer Gesangsbegleitung transponieren zu müssen.

zu kriegen. Im Anstaltsgebäude selbst hatten wir eine Orgel, zwei Bösendorfer Flügel und mehrere Klaviere in Tafelform. Die besseren Spieler durften auf den noch neuen Flügeln üben. Dieses Glück passierte auch mir, besonders im dritten Kurse, in dem der Hauptlehrer Theodor Roiger einige Musikfächer übernahm. Er war ein guter Violinspieler, der sich nicht selten herabließ, sich von einem Schüler des dritten Kurses begleiten zu lassen. Gar manchmal ist auch mir diese Ehre zuteil geworden, und ich war nicht wenig stolz darauf. Als Belohnung dafür durfte ich dann am Sonntag auf einem der Flügel eine Stunde länger üben.

Wie im Fluge waren diese drei Vorbereitungsjahre dahingegangen. Im August des Jahres 1876 rüsteten wir uns zur Fahrt nach Eichstätt, wo damals noch das Schullehrerseminar für die katholischen Präparanden auch der Oberpfalz zuständig war. Pochenden Herzens, obschon durch ein gutes Schlußzeugnis wohl akkreditiert, ging es in die mehrtägige Prüfung. Aber wir Weidener schnitten zur Ehre unserer trefflichen Lehrer alle gut ab, und so konnte auch ich in dem Sommer 1876 als gewogener und nicht für zu leicht befundener Schulseminarist in meiner Heimat siegesstolze Ferien verleben.

In diesen Freudenbecher fiel dann mit Beginn des neuen Schuljahres freilich ein gar dicker Tropfen Wermut, als es galt, das Internatsleben des Seminares in seiner ganzen nüchternen Realität auszukosten. Ich wollte in meiner Naivetät es schlechterdings nicht begreifen, wie man einen jungen Menschen, der nun drei Jahre lang ohne Kette frei herumgelaufen, auf einmal nun zwei Jahre als einen Gefangenen behandeln könne. Von jetzt ab gab es nur mehr gemeinsame Spaziergänge unter strenger Aufsicht, gemeinsame Studierzeit mit obligater Beobachtung, gemeinsame Mahlzeiten im Beisein des diensthabenden Lehrers, beziehungsweise Inspektors, gemeinsames Aufstehen und Zubettegehen, gemeinsamen Kirchenbesuch — — — alles gemeinsam. Kein Wunder, wenn die wenigen „freien Ausgänge" am Sonntag regelmäßig gemeinsam zu ernster Beanstandung Anlaß gaben.

Ich und mein musikbegeisterter Freund Edmund Schiffmann, später langjähriger Lehrer und Chorregent in Waldsassen, benützten diese seltene Gelegenheit fast jedesmal, um die gediegenen Vorträge der Militärmusikkapelle auf dem Marktplatz genießen zu können; auch manches Buch über Musik und manches neue Musikstück wurde von der Buchhandlung aus mit ins Seminar geschleppt. So war ich auf meinen Freund nicht wenig neidisch,

als er eines Tages mit Stolz den ersten Band des großen Mendel-Reißmannschen Musiklexikons, auf das er sich heimlich abonniert hatte, unter dem Schal hervorzog.

Die musikalischen Zustände und Verhältnisse des Seminares waren damals nach gar mancher Seite hin durchaus nicht erstklassig zu nennen. Einen geradezu grauenhaften Eindruck machte es auf mich, als ich meine erste Klavier- und Orgelübungsstunde halten mußte. Da waren in etwa acht aneinander stoßenden Gemächern nicht weniger als etwa fünfzehn Instrumente gleichzeitig in Benützung! In ein und demselben Zimmer drei bis vier zu gleicher Zeit malträtierte Kästen! Eine ganz schauerliche Musik! Ich hielt das anfangs für einen riesigen Scherz, die Zukunft aber belehrte mich bald, daß dies leider eine dauernde Einrichtung war, freilich darnach angetan, Steine erweichen und Menschen rasend zu machen. Aber an was gewöhnt man sich nicht alles! Nach einigen Wochen war unser armes Gehör glücklich so weit abgestumpft, daß man sogar dieses grausige Tun erträglich fand. Man übte mit einer heldenhaften Selbstverständlichkeit seine Skalen, Etüden und Stücke, unbekümmert, ob dicht daneben dasselbe Stück einen halben oder einen Viertelston tiefer oder höher erklang. Wütend wurde der Spieler in der Regel erst, wenn auf so einem alten Übungskasten ein oder mehrere Töne stecken blieben oder versagten. Da mußte dann die arme Drahtkommode den ganzen heiligen Zorn über die Schindung des Tonempfindungsvermögens über sich ergehen lassen. —

Im Klavierspiel hatte ich übrigens einen Pianisten mit virtuosem Können als Lehrer, den leider so früh verstorbenen Seminarlehrer Joseph Fleischmann. Das war ein gar hochbegabter Geist, der es durch jahrelangen unermüdlichen Fleiß und staunenswerte Ausdauer zu eminenten Leistungen gebracht. Er spielte große Lisztsche Werke mit überlegener Bravour, und einmal hörten wir von ihm bei einem großen Schlußkonzert auch die herrliche H Moll-Sonate op. 58 von Chopin auswendig vortragen. In seinem Unterricht legte Fleischmann den Schwerpunkt auf ein solides Skalen- und Etüdenspiel und auf eine verständnisvolle Wiedergabe der ausgewählten klassischen Stücke. Er war ein strenger, unnahbarer Lehrer, der freilich durch allzu große Zurückhaltung einen nicht geringen Teil seines Unterrichtes wieder illusorisch machte. Nur Wärme erzeugt eben wieder Wärme. Ich habe mir indessen später mit Nutzen die ungeheure Zähigkeit, mit der dieser Mann übte und dem gesetzten Ziele zustrebte, zum Vorbilde genommen. Er starb noch während meiner

Seminarzeit, Juni 1878, an einer rasch verlaufenden Lungenkrankheit in Brunntal bei München.

Das Violinspiel erstreckte sich wöchentlich auf mehrere Stunden unmittelbaren Unterrichts und eine Orchesterstunde. Eigentliche Übungsstunden waren zu meinem großen Erstaunen nicht vorgesehen, und so waren dadurch auch diejenigen, die es in der Präparandenschule durch eigenen Fleiß zu verhältnismäßig guten Leistungen gebracht, in Gefahr, wieder den Krebsgang zu wandern. — Auch im Orgelspiel erfuhr unsere Technik keine übermäßig große Förderung. Man war vor allem zufrieden, wenn das Gros der Schüler die Kirchenlieder anständig begleiten, eine einstimmige Choralmesse und ein Requiem anständig spielen und singen lernte. Die besseren Spieler wählten aus verschiedenen Sammlungen die schwereren Stücke aus, trugen sie auch wohl in ein Heft zusammen, lernten das eine oder andere Präludium auswendig und ergingen sich im freien Präludieren, bei dem aber höhere Richtpunkte auch nicht gegeben wurden. Ich will damit heute niemand anklagen. Das Bedenkliche des ganzen Seminarmusikunterrichtes lag in verschiedenen mißlichen Verhältnissen der Anstalt, — vor allem in der großen Überfüllung der Klassen, in der geringen Zeit, die für das Studium der Musik aufgewendet werden konnte, und endlich in den großen Unterschieden, die in der Begabung der einzelnen Schüler zutage traten. Das Gros war musikalisch mittelmäßig, ein guter Teil schlecht begabt; darunter mußten notwendigerweise wiederum die wenigen besser Veranlagten leiden. Ich empfinde indessen heute noch Bewunderung für unseren lieben alten Professor für Harmonielehre und Orgel, Max Winkler, der trotz seines eminent großen theoretischen und praktischen Könnens — er war der Verfasser mehrerer, in großem Ansehen stehender Lehrbücher über Musiktheorie, Komponist zahlreicher Kammermusikwerke und kirchlicher und weltlicher Chorwerke — auch dem schwächst Begabten noch seine ganze Sorgfalt angedeihen ließ. —

In den heißen Julitagen des Jahres 1878 war unsere Abgangsprüfung aus dem Seminar. Ich hatte mich in der vorausgehenden schriftlichen Prüfung gut aus der Affäre gezogen. Da wurde ich krank. Eine große Erkältung hatte mir eine leichte Lungenentzündung zugezogen. Ich spuckte Blut, war entsetzlich matt, blieb aber nicht im Bette liegen. Totenbleich machte ich auch noch die vollständige mündliche Prüfung durch und spielte sogar beim Schlußkonzert in der Aula auf dem neuen Bechsteinflügel das Rondo capriccioso op. 14 von Mendelssohn als Konzertstück. Es ist ja unglaublich,

was der junge Mensch in den Stunden seiner ganzen Energieentfaltung, wo das Schicksal wichtige Entscheidungen fürs Leben fällt, auszuhalten vermag. Ein paar Jahre freilich ist mir diese Krankheit nachgegangen. Sie war auch Ursache, daß mein erster Posten ein „leichter" geworden.

Ich erhielt Mitte September 1878 die Hilfslehrerstelle Perschen bei Nabburg, wo ich nur etliche 30 Kinder zu unterrichten hatte. Da fand ich noch genügend Zeit zu musikalischen Übungen, verlegte mich viel auf das Klavierspiel und begann ernstlich mit den Etüden von J. B. Cramer, die ich im Seminar nur dem Namen nach kennengelernt. Leider mußte ich diesem so angenehmen Posten schon anfangs Januar 1879 wieder valet sagen und mitten im strengen Winter mit meinem lieben Piano nach Hohentreswitz zur Stellvertretung eines alten, kränklichen Lehrers wandern. Da hatte ich nun eine „ganze Schule" mit sieben Jahrgängen und dazu den Organisten- und Mesnerdienst zu versehen. Die Fortbildung in der Musik mußte da wohl Not leiden. Doch ist mir aus jener Zeit heute noch lebhaft in Erinnerung die Entstehung meiner „ersten" Komposition. Es war ein Klavierstück in Ges Dur, das ich „Tief im Walde" betitelte. Waldesrauschen, Kuckucksruf, Stimme des Wanderers mußten obligat darin vertreten sein. Nicht wenig stolz auf diesen vermeintlich höchst gelungenen Erstling sandte ich das Ding alsbald an den Verlag von H. Litolff nach Braunschweig zur eventuellen Drucklegung unter großmütigem Honorarverzicht. Aber nach einigen Wochen kam es als Krebs wieder zurückgekrochen mit einem höflichen Begleitschreiben, man könne das Stück nicht in Verlag nehmen, da der Verlag die Publikation moderner Werke einzuschränken gedächte. Über dieses ablehnende Votum war ich damals wohl etwas niedergeschlagen; heute segne ich es, denn es hat mich später sicherlich vor mancher musikalischen Dummheit abgehalten. Wie sagt doch in dieser Beziehung der Dichter: „Was die Natur selbst nicht gibt, das ringst du ihr auch nicht ab mit Hebeln und mit Schrauben." —

Nicht lange sollte mein Bleiben auf dem stillen Dörfchen sein. Mitte April des Jahres 1879 schon erhielt ich die Einberufung nach Weiden als zweiter Hilfslehrer. Das war ein Freudentag erster Ordnung. Eiligst packte ich alle meine Siebensachen und rüstete mich zur Reise in das wohlbekannte liebe Städtchen. Aber das Unglück schreitet oft schnell. Noch während des Einpackens erschien auf der Schwelle meines Stübchens der gestrenge Herr Bezirksamtmann von Nabburg und sagte: „Herr Lehrer packen wohl ein nach

Weiden? Daraus wird leider nichts! Die Weidener haben inzwischen statt einer zweiten Hilfslehrerstelle eine neue definitive Lehrstelle errichtet, und so hat die Königl. Regierung Sie einstweilen nach Trausnitz im Tal versetzt." Das war nun eine gar kräftige Dusche auf meine hochgespannten Erwartungen. Aber dagegen gab es keinen Protest. Mit recht gemischten Gefühlen bezog ich das nur eine halbe Stunde entfernte historische Nest, in dem ich mich auch nicht recht heimisch fühlte. Um nicht melancholisch zu werden, spielte ich in meiner Freizeit wieder sehr viel Klavier oder trieb mich in den herrlichen Wäldern der Umgebung umher. Glücklicherweise schlug schon nach etlichen Monaten die Erlösungsstunde: am 15. August 1879 erhielt ich das Versetzungsdekret nach Neustadt a. d. W.N. Nun war ich meinem lieben Weiden, das mir seit jener großen Enttäuschung ein stiller Wunsch geblieben, wieder ganz nahe. Nachdem ich in dem Rathaus des alten Lobkowitzschen Städtchens meine Habe ausgepackt und meine Wohnung bezogen hatte, begab ich mich in meine Heimat Neukirchen St.Chr. in die Ferien — mein lieber geistlicher Herr Pate war schon 1873 gestorben — und suchte in den wundervollen Tannen- und Fichtenwäldern des Böhmerwaldes Kräftigung meiner noch immer etwas angegriffenen Brust.

Am 1. Oktober wollte ich dann in Neustadt meine Funktion als Hilfslehrer antreten, da traf gänzlich unerwartet meine Berufung nach Weiden ein. Mein Vorgänger, Hilfslehrer Joseph Leißl, wurde in gleicher Eigenschaft nach Regensburg versetzt, und ich kam nun in Weiden an seine Stelle. So hatte ich es im ersten Dienstjahre ohne jegliches Zutun meinerseits glücklich auf fünf Posten gebracht. Aber gleichviel. Vergessen war jetzt alles Unangenehme dieses ziemlich bewegten Wanderjahres, und eine leise Ahnung sagte es mir, daß ich nun endlich einen ruhigen Lebenshafen erreicht habe, in dem ich mich in aller Stille und mit konzentrierter Kraft den mir gesteckten Zielen würde widmen können.

An Arbeit fehlte es mir auf meinem neuen Posten nicht. Die mir übertragene Klasse, das erste Schuljahr, zählte 108 Kinder (Knaben und Mädchen); auch hatte ich in der katholischen Stadtpfarrkirche den Chordienst als stellvertretender Kantor mit zu versehen. Doch blieb mir dabei noch manche freie Stunde, die ich meist an meinem lieben Piano zubrachte. Gleich anfangs reifte in mir der Plan, das Klavierspiel als Spezialgebiet zu kultivieren. In der „Geschichte des Klavierspiels und der Klavierliteratur" von C. F. Weitzmann hatte ich den strengen Bülowschen Lehrgang detailliert erwähnt ge-

funden. Der war mir eben recht, und so ging ich unverweilt daran, nach diesem mein gesamtes Studium einzurichten. In einem Zeitraum von etwa fünf Jahren hoffte ich bei entsprechender Energie die Hauptsache davon zu erledigen. Ein Umstand, der die Erreichung meines Zieles merklich beeinflußte, soll hierbei Erwähnung finden. Das damals etwa 6000 Einwohner zählende Städtchen Weiden hatte ein kleines Heer mittlerer und höherer Beamten; da durfte ich mich bald auf die Erteilung von Privatmusikunterricht gefaßt machen. Merkwürdigerweise war die erste Familie, die mich für ihr Töchterchen in Anspruch nahm, sehr nahe verwandt mit dem russischen Hofpianisten Adolf Henselt, welcher der zehnjährigen Amalie auch ein Klavier und seine mit Ryba herausgegebene große Klavierschule zum Geschenk machte. Diese so unerwartet günstige Akquisition — das Mädchen war auch gut veranlagt — gab mir Anlaß, mich in der Folge auch methodisch zu vertiefen, wurde mir doch durch den Vater meiner Schülerin gesagt, welch außerordentlich strenger Lehrer A. Henselt selbst sei und wie ihn bei den Prüfungen an den kaiserlichen Konservatorien zu Petersburg und Moskau die Lehrer mehr fürchteten als die Schüler. Nach vier Jahren gewissenhaften Studiums kam der Gewaltige nun auch nach Weiden zu Besuch und prüfte meine Schülerin. Zu meiner nicht geringen Freude war er mit ihr zufrieden, was auch bei mir wiederum neue Impulse schuf, auf dem nun einmal betretenen Gebiet rüstig weiter zu schreiten.

Praktisch konnte ich das Errungene auch gut verwerten in dem ältesten Weidener Gesangverein, dem Liederkranz, wo ich in einem Zeitraum von über drei Jahrzehnten in unzähligen Konzerten und musikalischen Veranstaltungen den Klavierpart übernahm, und endlich als Organist der Stadtpfarrkirche, welche Stelle ich im Jahre 1885 erhielt.

Seit 1883 bin ich glücklich verheiratet mit der Metzgermeisterstochter Anna Sommer von Weiden, welche mir in allen Lebenslagen eine treue, hingebende Lebensgefährtin war. Unsere einzige Tochter Luise, die den Klosterberuf erwählte, wurde uns in ihrem 34. Lebensjahr durch den Tod entrissen. Unser Sohn Max erlernte in Dresden und Leipzig bei angesehenen Firmen den Klavierbau und betreibt in Weiden seit 1912 ein Klavier- und Harmoniumgeschäft, das ich ihm mit errichten half.

Nun habe ich bereits mein sechstes Lebensdezennium überschritten und vermag auf ein fast vierzigjähriges Wirken in Schule und Kirche zurückzublicken. Es war ein einfaches, schlichtes Lehrerleben wie tausend andre, eine Zeit, reich

an Mühen, Sorgen, Enttäuschung und oft scheinbar vergeblicher Arbeit, aber doch auch wiederum unendlich reich an Freude, Glück und Segen! Über alles warf in diesem bescheidenen Lebensablauf die Musik ihren verklärenden Schein. Musik im Hause, Musik in Schule und Kirche, Musik im Verein! Mein Leben ohne Musik — ich könnte es mir nur denken als den Inbegriff unsäglicher Nüchternheit und erschrecklicher Öde und Unfruchtbarkeit. Daß ich in dieser Spanne Zeit auch einem Großen und Gewaltigen im Reiche der Töne mit Handreichung bieten und bis zu dessen, ach, so frühem Lebensende sein treuer Weggenosse sein durfte, verpflichtet mich der allweisen Vorsehung gegenüber zu ganz besonderem Danke. Ehrt doch dieser Umstand nicht allein mein Haus, sondern das deutsche Lehrerhaus schlechthin. —

Und so möge denn dieser kurze, einfache Lebensabriß, der geflissentlich vorwiegend nur aus der musikalischen Perspektive geschaut ist, ausklingen in jenen Lobpreis an die Musik, den Grillparzer ihr einst mit dithyrambischem Schwunge gesungen und dessen Schlußzeilen lauten:

„O Musik!
Wer vermag deinen Zauber zu schildern,
Liebliche, milde, freundlich hohe,
Fühlende Freundin fühlender Seelen!
Herrlichste unter den herrlichen Schwestern!
Was der Mime nur schwankend stammelt,
Was der Dichter zu laut verrät,
Lispelt vernehmlich dein Saitenspiel.
Sei die Dichtkunst hoch gepriesen,
Sie spricht doch nur der Menschen Sprache,
Du sprichst, wie man im Himmel spricht!
Drum sei mir dreimal gesegnet,
Hohe, strahlende Königin!
Ewig soll meine Lippe dich preisen,
Und in den Klang meiner Weihgesänge
Mische sich jauchzend der Jubel der Welt."

Erstes Kapitel

Max Regers Jugendleben im Elternhause In der Volks-, Real- und Präparandenschule

Früh fängt der Morgen an, sowie der Geist
des Jünglings, der sich zeigen will der Welt.
Shakespeare

An den musikalischen Vereinsveranstaltungen der Kleinstadt mit ihren bescheidenen Darbietungen hatte sich anfänglich auch Reger der Ältere beteiligt, indem er dabei sein Lieblingsinstrument, den Kontrabaß, spielte. Hierbei traten wir uns nun auch freundschaftlich näher, und ich bekam Zutritt in seine Familie. Noch ahnte damals niemand, welch kostbares musikalisches Talent in deren Schoß schlummere. — Als ich im Oktober 1879 nach Weiden kam, war der am 19. März 1873 geborene kleine Max sechseinhalb Jahre alt. Er hätte also normalerweise noch meine Klasse, das erste Schuljahr, besuchen sollen. Aber der kleine, hochintelligente Knirps war schon früher aufgestanden. Bereits vom fünften Lebensjahr ab hatte ihm sein Mütterchen wie im Spiel die ersten Elemente im Schreiben, Lesen und Rechnen beigebracht, so daß nach Ablauf dieses ersten Lernjahres das Klassenziel des ersten Schuljahres erreicht war. Mein Vorgänger, Kollege Joseph Leißl, der mit Familie Reger auch sehr gut befreundet war, überzeugte sich des öfteren von den bemerkenswert guten Fortschritten unsres kleinen Max und bat die Eltern, das begabte Kind in seine Klasse (erstes Schuljahr) gehen und ihn dort die öffentliche Schlußprüfung mitmachen zu lassen. Es geschah. Der lernbegierige Junge machte seine Sache so vortrefflich, daß er mit sechseinhalb Jahren bereits in die zweite Klasse aufsteigen durfte.

Vom fünften Lebensjahr ab hat die Mutter mit dem kleinen Max auch das Klavierspiel begonnen und hiebei die bekannte Klavierschule von H. Hohmann zugrunde gelegt. Etwa sechs Jahre dauerte diese Periode mütterlichen Unterrichts. Von welchem Erfolge sie begleitet war, davon soll später ausführlicher die Rede sein. Ich kann mich nicht erinnern, in dieser Zeit den kleinen Mann einmal am Klavier gehört zu haben. Man legte in der Familie anscheinend nicht allzu großes Gewicht auf die Sache und sprach wenig

darüber. Vater und Mutter begnügten sich zunächst mit dem Normalen und drängten nicht nach einer unnatürlichen, vorzeitigen Frucht.

Inzwischen nahm nun der Volksschulunterricht seinen regelrechten Fortgang. Max war in den drei weiteren Klassen, die er besuchte, einer der fleißigsten und intelligentesten Schüler und somit in allen Fächern wohl befähigt, die Realschule des Städtchens mit Erfolg zu frequentieren. Vom Oktober 1882 bis Oktober 1886 besuchte er diese Anstalt und erwarb sich jedes Jahr in allen Lehrgegenständen wie in seiner sittlich-religiösen Führung eine prächtige Zensur. Weil in den späteren Jahren von Regers Begabung sonderbare Dinge behauptet wurden, habe ich von den Akten der beiden Mittelschulen, die Reger besuchte, Einsicht genommen und gefunden, daß die Benotung unsres Schülers in allen Klassen durchweg gut, beziehungsweise sehr gut war. — In der Realschule hatte die allgemeine Zensur fast jedes Jahr den ganz gleichen Wortlaut: „Dieser Schüler zeigte sehr gute Anlagen und ein empfängliches Gemüt. Er zählte zu den besten Schülern des Kurses. Sein Fleiß war sehr groß, sein Betragen sehr gut."

Die Hauptnoten in den Lehrgegenständen sind entweder I, I bis II oder II. Die Note III findet sich nur in einem Fache, im — Turnen, aber jedes Jahr in hartnäckiger Wiederkehr.

In seiner Präparandenschulzeit vom Oktober 1886 bis Oktober 1889 erwarb sich Reger die gleiche brillante Benotung. So weist nach den eingesehenen Akten das Zeugnis am Schluß des dritten Jahres, also sein Abgangszeugnis aus der Präparandenschule, achtzehnmal die Note I, dreimal die Note I$^1/_2$ und zweimal, im Zeichnen und Turnen, die Note II auf. Die allgemeine Zensur für 1886/87 lautet: „Dieser Schüler ist für die Lehrgegenstände, insbesondere aber für die Musik, sehr gut beanlagt, und da er darauf auch sehr großen Fleiß verwendete, ist es ihm gelungen, den Anforderungen seiner Lehrer in allen Gegenständen vollkommen zu entsprechen. Seine Führung war in disziplinärer, sowie in religiös-sittlicher Beziehung stets musterhaft." Es gereicht mir zur großen Freude, aus Regers damaliger Studienzeit das Urteil eines seiner Freunde und Studiengenossen anführen zu können, der Jahre lang mit ihm im gleichen Hause wohnend, täglich mit ihm verkehrte. Es ist Herr Eisenbahnverwalter Joseph Schiml von Weiden, der über seinen Jugendgenossen folgendes schreibt:

„Reger war ein munterer, lebensfroher Knabe und ein Spielgenosse von übersprudelnder Fröhlichkeit. Während er im Winter mit Leidenschaft dem

Eissporte huldigte, beteiligte er sich im Frühjahr (Osterferien) und in den großen Sommerferien mit Vorliebe an den Spielen in Gottes freier Natur, meist im Vereine von acht bis zehn Knaben seiner Nachbarschaft. Eine besondere Freude hatte er an den Spielen seiner Jugendfreunde in den Wäldern des nahen Fischerberges. Nach Fertigung der Schulaufgaben und nach Absolvierung der besonders eifrig betriebenen Klavierübungen drängte es ihn mit Ungestüm hinauf zu den hochragenden Tannen und Fichten des genannten Berges. Wollte er in geheimnisvollem, sich selbst unbewußtem Drange seine noch schlummernde Künstlerseele küssen lassen von den Schauern und Schönheiten der erhabenen Natur? In der Freiheit und Ungebundenheit der Natur spielte es sich auch herrlich. Das war das schönste Gegengewicht gegen die geistigen und physischen Anstrengungen am Studiertisch und am Klavier.

„Mit Würde und Geschick spielte unser Freund, der niemals ein Spaßverderber war, die Rolle eines Häuptlings irgend eines der wildesten Indianerstämme. Mit Pfeil, Bogen und dem Tomahawk ausgerüstet, stürmte er mit lautem ‚Hugh' den ‚Bleichgesichtern' entgegen, oder er sandte aus dichtem Waldgebüsch dem anschleichenden Gegner den sicheren Pfeil entgegen. Schreiber weiß noch gut, wie es einmal den Weißen gelang, den ‚Springenden Hirsch' (das war Regers Häuptlingsname) auf einem Schleichwege zu überfallen. Er wurde an einen Baum gebunden und nach Indianerart durch Kitzeln mit Strohhalmen in Ohren und Nase zur Bekanntgabe des Indianerlagers zu bewegen versucht. Doch mit völlig negativem Erfolge.

„Auf Regers hervorragende musikalische Begabung wurden wir aufmerksam, als im Jahre 1884 nach Weiden ein Teil der militärischen Herbstmanöver fiel. Auf der ‚Frauenrichter Hut' fand täglich Regiments- beziehungsweise Brigadeexerzieren statt. Den Schluß der Übungen bildete gewöhnlich der Parademarsch vor dem Führer der Brigade, Generalmajor Freiherr v. Gumppenberg. Reger hatte den Marsch kaum gehört, spielte er denselben zum freudigen Erstaunen seiner im Hause wohnenden Kameraden (Söhne des Königlichen Landgerichtsrates Schiml und des Königlichen Realschulrektors Meißner) auf dem Klavier Note für Note nach. Jeden Tag mußte er aufs neue den beliebten Marsch spielen. Reger war damals elf Jahre alt*."

So waren also diese sieben Studienjahre an den beiden Mittelschulen von

* Als weiteren hier einschlägigen und ergänzenden Beleg möge man den in den Anmerkungen aufgeführten Brief eines Mitschülers und Freundes Regers, des Studienrates S. Fehr in Straubing, nachlesen.

unsrem Jungen gar trefflich ausgenützt worden. Zu erwähnen ist noch, daß er während der Studienzeit an der Präparandenschule auch noch fleißig Unterricht im Französischen nahm, worin ein trefflicher Lehrer seinem sprachbegabten Schüler über das Pensum des vierten Realschulkurses noch ein gutes Stück hinaushalf. Nach jeder Richtung hin mit gediegenem Wissen und Können wohl ausstaffiert, konnte er sich so ruhig der strengen Übergangsprüfung ins Seminar Amberg unterziehen. Der Erfolg war fast vorauszusehen: er erwarb dort den ersten Platz mit Note I in allen Lehrfächern. Ich erinnere mich noch lebhaft der Karte, die ein Mitglied der Amberger Prüfungskommission, Seminarlehrer Brunner, an Regers Eltern schrieb und auf der er den letzteren zu dem so ausgezeichneten Prüfungsresultat freudigst gratulierte.

Somit ist hierdurch glänzend die Ansicht jener Leute widerlegt, die da in der Öffentlichkeit dreist behauptet haben, Reger hätte sich vor allem deshalb der Musik zugewandt, weil seine Befähigung für das Lehrerfach nicht hinreichend gewesen. Warum Reger trotz dieser vorzüglichen Zensur doch nicht Lehrer geworden, darüber wird ein späteres Kapitel erzählen. — Den trotz obenerwähnten Tatsachen noch skeptisch gebliebenen Seelen wäre zur Beruhigung außerdem zu sagen, daß Reger auch nach dem Sprichwort, der Apfel fällt nicht weit vom Stamme, von nicht gewöhnlicher Begabung sein konnte.

Nicht allein Regers Vater war ein außerordentlich intelligenter Kopf*, sondern auch dessen drei Brüder, die sich sämtlich dem Lehrerberuf zugewendet. Sie wurden in einfachster Weise von ehrsamen, schlichten Eltern erzogen. Da wurde keine Kraft vergeudet, vielmehr gedieh alles auf einer urgesunden, einfach bürgerlichen Grundlage**.

Aber auch mütterlicherseits dasselbe erfreuliche Bild. Regers Mutter war

* In den ersten Weidener Jahren wohnte Familie Reger bei einem Uhrmacher namens Gustav Schiller, einem tüchtigen Meister seines Faches, dem Vater Reger nach und nach alle Kunstgriffe und Geheimnisse der edlen Uhrmacherkunst ablernte. Zeitlebens ist Reger der Ältere ein großer Uhrenfreund geblieben, der gar manchem alten, bereits ausrangierten Chronometer wieder neues Leben einzuflößen verstand. Aber auch streikende Nähmaschinen, Klaviertasten und Orgelpfeifen wußte er meist flugs durch einen genialen Kunstgriff wieder zur Räson zu bringen. Wie Vater Reger sogar zum erfolgreichen Orgelbauer wurde, darüber siehe das dritte Kapitel.

** Max Regers Vorfahren waren einst in der Gegend von Cham ansässig. Sein Großvater, ein Bauerssohn aus Rannerdorf (Bezirksamt Cham) war Schneider in Pemfling und liegt mit seiner Ehefrau in Schwarzach bei Nabburg begraben.

eine hochbegabte, für alles Schöne und Gute wohlempfängliche Frau, bei der Kopf und Herz auf dem rechten Flecke saßen. Ausgerüstet mit einem scharfen Verstand und guter Fassungs- und Beurteilungskraft, zeigte sie auch großes Interesse für die Fächer, in denen ihr Gatte unterrichtete. Ich erinnere mich aus meiner Präparandenzeit, daß behauptet wurde, Frau Reger sei im Rechnen noch eminenter als ihr Mann, und sie hälfe bei Lösung der oft sehr verzwickten Aufgaben erfolgreich mit. Ein besonders lebhaftes Interesse zeigte Frau Reger während unsres langjährigen freundschaftlichen Verkehrs für die deutsche poetische Literatur, sowie auch für gute Romanliteratur. Zu bewundern war da ihr vorzügliches Gedächtnis, das sie befähigte, oft die kleinsten Einzelheiten aus ihrem eigenen früheren Leben, wie aus längst gelesenen Erzählungen genauestens wiederzugeben. Bei all der Pflege des Schöngeistigen und der Musik wurde von ihr aber keineswegs das Hauswesen vernachlässigt. Frau Reger war auch eine durch und durch praktische Hausfrau, die mit Kochen, Nähen, Bügeln und Waschen ebenso gut umzugehen verstand, wie mit der Feder an ihrem Schreibtisch. Dabei hatte sie frommen, gottergebenen Sinn und ein weiches, mildtätiges Herz, das sich nicht erschöpfen konnte in der Sorge um die lieben Ihrigen, wie die Kranken und Notleidenden ihrer Nachbarschaft. —

Frau Reger stammte aus sehr angesehener Familie. Ihr Vater war Guts- und Fabrikbesitzer in Grötschenreuth bei Erbendorf, ein höchst arbeitsamer, rastloser Geist, der sich für seinen Betrieb manch eigene Erfindung ausklügelte und dann praktisch verwertete. Auch dessen Bruder Martin muß ein geradezu genialer Kopf gewesen sein, denn in einem Jahrgang des „Sammler" (Beilage zur Augsburger Abendzeitung, 1881, Nummer 104, Seite 8) findet sich ein kurzer Artikel, der für die außerordentliche Intelligenz dieses Mannes sehr bezeichnend ist. Er stammt aus der Feder des Bruders von Frau Reger, Georg Reichenberger, den ich auch persönlich noch recht gut kannte.

Dieser Artikel lautete:

In der Nummer 100 des „Sammler" kommt in dem Aufsatze „Die internationale Ausstellung für Elektrizität in Paris" die Aufstellung vor, daß viele Ausländer die Erfindung des Telephons uns Deutschen absprechen. Dies veranlaßt mich, Ihnen folgendes vorzutragen, Ihnen überlassend, was Sie damit machen wollen.

„Ein Bruder meines seligen Vaters, Dr. Martin Reichenberger, starb 1838 in München. Soviel ich von meinen Verwandten hörte, soll er an der dortigen Hochschule Privatdozent gewesen sein. Ich selbst kannte den Onkel nicht mehr, da ich erst 1840 das Licht der Welt erblickte.

Als nun Onkel Martin in den dreißiger Jahren einstmals dahier (in Grötschenreuth)

bei seinem Bruder im Ferienaufenthalte war, spannte er ein Stück feinen Eisendraht in ungefährer Länge von dreitausend Fuß! (Sein Bruder, mein verstorbener Vater, war eben Drahtfabrikant, wie auch der Großvater.) An das eine Ende des Drahtes stellte er einen Arbeiter mit dem Auftrage, er soll Obacht geben, ob er nichts höre, wenn er (nämlich der Onkel) am andern Ende etwas in den Draht hineinsage. Solches geschah; der horchende Arbeiter war aber um keinen Preis zu bewegen, sein Ohr zum zweiten Male dem ‚sprechenden' Drahte zu nähern! Der Onkel hatte nämlich ein Spitzwort, welches den betreffenden Mann immer sehr erboste, dem Drahte aufgegeben. Solches wurde später bekannt. Ob an dem Drahte sogenannte Schallbecher angebracht waren, konnte ich nachträglich nicht mehr eruieren. Beide, nämlich der Onkel sowohl als der Horcher sind tot, es leben aber in Grötschenreuth noch Männer, die sich des Vorgangs bestimmt erinnern. Schließlich erwähne ich noch, daß mein Onkel unerwartet schnell in München starb, ferner, daß er zu meinem Vater, der ihn etwa ein halbes Jahr vor seinem Tode besuchte, äußerte, ihm einen Stoß beschriebener Papiere zeigend: ‚Siehst du, Joseph, das ist mein demnächst zu beendigendes Werk, woran ich schon lange arbeite; gib Obacht, es wird Epoche machen in der Welt!' Als dann nach dem schnellen Tode seines Bruders mein Vater nach München reiste, war alles verschwunden!

Hochachtungsvollst

Georg Reichenberger."

Die väterlicher- und mütterlicherseits auf Max Reger übergegangene physische und psychische Erbschaftsmasse ist also außergewöhnlich reich und bedeutungsvoll zu nennen. Freilich dürfte es unendlich schwer sein, bestimmt anzugeben, wie und in welchem Grade an der Vererbung jeder einzelne elterliche Faktor Anteil hat. Die Wissenschaft hat in dieser Hinsicht ja überhaupt noch sehr viele dunkle Punkte aufzuhellen. Neuere Forscher neigen dahin, daß bei Vererbung künstlerischer Qualitäten dem weiblichen Faktor eine weitaus größere Bedeutung zuzuerkennen ist, als man bisher annahm. So schreibt Dr. Reibmayr in seinem grundlegenden Werke über „Talent und Genie" hierüber folgendes:

„Zweifellos werden alle diese künstlerischen Erbschaftsqualitäten von beiden Eltern übertragen, aber der Anteil und die Kraft, mit welcher sich die väterliche und mütterliche Erbschaftsmasse dabei beteiligt, ist eine sehr verschiedene und hängt selbst von Faktoren ab, die weit zurück in die Genealogie der beiderseitigen Ahnenreihen reichen. — Im allgemeinen sind wir heute in der Lage, nachzuweisen, daß für die Zucht des Talentes und Genies, besonders in allen jenen Künsten, wo das Gefühlsleben eine hervorragende Rolle spielt, die mütterliche Erbschaftsmasse ebenso wichtig ist wie die väterliche. Denn der weibliche Organismus hat die Fähigkeit, die von väterlicher Seite vererbten aber latenten Charaktere, je nach dem Grade der Blutmischung, auf seine männliche Deszendenz zu übertragen ... Wie also das Erscheinen

einer heißen Quelle kein bloßer Zufall ist und wir dabei immer annehmen müssen, daß die Ursache derselben die Nähe eines neuen oder längst schon erloschenen vulkanischen Herdes ist, und die Wärme der Quelle immer aus großen Tiefen zugekommen sein muß, ebenso müssen wir bei jedem Genie unbedingt an einen Talentherd denken, von dem aus dem Genie auf dem Wege der mütterlichen Ahnenreihen und gleichsam atavistisch die künstlerische Erbschaftsmasse zugekommen ist."

Überblicken wir zusammenfassend das erste Jugendleben und die wissenschaftliche Ausbildung Max Regers, so müssen wir sagen, es wurde elterlicherseits nichts versäumt, den Jungen entsprechend seiner großen geistigen Veranlagung innerhalb des festgesetzten Bildungszieles voranzubringen. Nirgends stoßen wir auf eine Überspannung des Bogens, auf die unnatürliche Züchtung vorzeitiger Früchte. Auch der körperlichen Erziehung wurde stets in bester Weise Rechnung getragen, und ich erinnere mich nicht, gesehen oder gehört zu haben, daß der stets frisch und blühend aussehende Junge in dieser Lebensperiode einmal krank gewesen.

Zweites Kapitel

Klavierstudium beim Verfasser

1884—1889

Willst du Gutes und Schönes schaffen,
Das lebensvoll das Leben mehre,
Mußt du dich ernst zusammenraffen
Und darfst nicht scheu'n der Arbeit Schwere.
Da gilt kein Schwärmen bloß und Hoffen,
Kein Traum von künftiger Entfaltung,
Nein, ringen mußt du mit den Stoffen
Und stark sie zwingen zur Gestaltung.

Julius Hammer

Es ist eine allbekannte Erfahrung, daß ein von Familiengliedern an die Kinder des eigenen Hauses erteilter Unterricht, sei er musikalischer oder wissenschaftlicher Natur, gewöhnlich nicht den erhofften Erfolg zeitigt. Wenn auch seitens des Studierenden Talent und guter Wille und seitens des Unterrichtenden Verständnis, Lust und Geschick vorhanden ist, so wird doch meist ein unliebsames Zurückbleiben hinter dem gesteckten Lehrziele zu konstatieren sein. Solcher Unterricht entbehrt eben in den weitaus meisten Fällen wichtiger didaktischer Förderungsmittel, vor allem der Autorität und der Konsequenz. Insbesondere in den musikalischen Disziplinen wird nur bei strengster Einhaltung der unmittelbaren Unterrichtszeit, der wichtigen Zeit des Übens und nur bei williger Ausführung der verfügten didaktischen Maßnahmen erfahrungsgemäß ein flotter Fortschritt erzielt werden können. Bei dem von Familiengliedern erteilten Unterricht greifen aber tausenderlei widrige Umstände fortwährend hemmend ein und gefährden den Erfolg. Die Probe hierauf ist schon oft dadurch gemacht worden, daß man Kinder, die unter der Hand eines unterrichtenden Familiengliedes zu versagen drohten, einem fremden Lehrer anvertraute, unter dem dann alles wieder rasch ins Geleise kam, ja bei dem oft ungeahnt gute Fortschritte erzielt wurden.

Ähnliches trug sich nun hinsichtlich des Klavierunterrichtes auch bei unserm kleinen Max zu. Ungefähr sechs Jahre lang hatte er von Vater und Mutter Unterweisung erhalten, aber trotz des unzweifelhaft vorhandenen großen

Talentes war doch ein gar merkliches Zurückbleiben hinter dem erhofften Ziele zu beobachten. Ja, was noch bedenklicher in die Wagschale fiel, — der Junge verlor nach und nach auch sichtlich an Lust zum Klavierspiel. Bei dem zwischen Familie Reger und mir allmählich sich immer enger gestaltenden freundschaftlichen Verhältnis konnte mir das nicht verborgen bleiben. Wir alle fühlten, daß hier ein Lehrerwechsel nur von Nutzen sein könne, und da ich den aufgeweckten, helläugigen Jungen längst liebgewonnen, so bedurfte es für mich seitens seiner Eltern nur eines Wortes, um den kleinen Klavierstudenten energisch in die Kur zu nehmen. Ich erinnere mich noch lebhaft seines Probespieles im elterlichen Hause. Es war eine Stichprobe aus Bertinis Etüden op. 29 und 32. Ohne eine Spur von Furcht und Zagen setzte sich der kleine Mann an das Piano und spielte die verlangten Etüden in Anbetracht der eben erwähnten ungünstigen Umstände gar nicht übel. Offenbar war bei dem bisherigen Unterrichte das Reintechnische, vor allem die Skalentechnik am meisten ins Hintertreffen geraten. Doch bei einer außergewöhnlich günstigen Handbeschaffenheit und bei den unzweifelhaft stark vorhandenen spezifisch musikalischen Qualitäten — vorzügliches Gehör und gutes Auffassungsvermögen — fielen die zutage tretenden Schlacken jetzt gar nicht allzu sehr in die Wagschale, und so sagte ich freudig zu. Wöchentlich eine Unterrichtsstunde hielten wir vorläufig für angemessen, um bald einen guten Schritt vorwärts zu kommen. Die Stunde wurde angesetzt am Sonntag von 10 bis 11 Uhr, nach Beendigung unseres katholischen Hauptgottesdienstes, und zwar in meiner Behausung. An einem Sonntag im Oktober 1884 war die erste Klavierstunde.

Ich drang nun vor allem auf eine nochmalige gründliche Durchnahme der Etüden von Bertini, zunächst der von op. 29, dann jener von op. 32, Studienwerke, die damals auch im Lehrgange der Präparandenschule, in die ja Max nach einigen Jahren eintreten sollte, vorgeschrieben waren. Als Kompendium für das Reintechnische ließ ich Ed. Mertkes weitverbreitete „Technische Übungen" anschaffen und wiederholte nochmals gründlich die bekannten Sonatinen von Clementi und Kuhlau. Hiebei konnte ich bald die Wahrnehmung machen, daß mein Schüler den eigentlichen Vortragsstudien ein weit größeres Interesse entgegenbrachte als den Fingerübungen und Etüden. Wie ihm später in der Musik alles Reinmechanische ein Greuel geblieben, so schien ihm auch in diesem Anfangsstadium das Reinmechanische von untergeordneter Bedeutung zu sein. Ich war aber wohl nicht im Unrecht, wenn ich glaubte, bei so hervorragender Beanlagung auch das Reintechnische ganz ge-

hörig betonen zu müssen, da ja heutigentags niemand mehr weit kommt, der nicht früheftens an seiner Technik arbeitet und feilt, und verlangte von Stunde zu Stunde die strikte Erledigung des aufgegebenen technischen Pensums. Die auf diese wichtigen Übungen verwendete Zeit und Mühe kam meinem Klavierstudenten auch bald in bester Weise zugute beim Studium von Czernys Schule der Geläufigkeit, und die durch dieses Werk erzielte freiere Technik förderte wieder in eminentem Maße das Studium der einschlägigen klassischen Stücke.

Der Vollständigkeit halber sei hier noch erwähnt, daß wir zwischen den Sonatinen von Clementi und Kuhlau einerseits und den Sonaten von Mozart anderseits die sechs Sonatinen op. 42 von Hugo Riemann einflochten. Diese musikalisch sehr wertvollen und an instruktivem Kapital überaus reichen Hefte studierte Max mit ersichtlich großem Eifer und Nutzen, ja ich kann sagen mit mehr Lust und Hingebung als die oben erwähnten klassischen Stücke. Längst ist mir der Grund hiefür klar geworden. Riemanns Sonaten sind nämlich ungemein reich an polyphonen Episoden und Durchführungen, und wie mein Schüler sich später zu dem alles überstrahlenden Meister der Polyphonie entwickelte, so ist sehr wohl begreiflich, daß ihn schon auf dieser Etappe der Entwicklung das polyphone Gewebe dieser feinsinnigen Stücke mehr fesselte als die doch mehr homophon gehaltenen Sätze der Altmeister. Was speziell das Studium der Sonaten Mozarts betrifft, so muß ich feststellen, daß mein Schüler gegen gewisse Stilmanieren des Meisters einen offensichtlichen Widerwillen offenbarte und manchmal in übermütiger Laune nicht übel Lust zeigte, die eine oder andre Stelle zu persiflieren. Ich nahm das nicht allzu tragisch. Mußte ja auf dieser Entwicklungsstufe noch jeder große historische Überblick, wie die Verfeinerung des Stilgefühls mangeln, da ja diese Faktoren es erst ermöglichen, Mozarts Musik auch nach ihrer naiven Seite gerecht zu werden. Somit war mein Schüler nur zu leicht geneigt, alles Einfache und Naive, was gerade diesem Meister so köstlich zu Gesicht steht, für flach, ja banal zu nehmen. Oder hatte diese merkwürdige Abneigung ihren Hauptgrund mit darin, daß mein Schüler seine fast zusehends wachsenden Kräfte heimlich an den Offenbarungen Beethovens maß? Dieser Meister übte in der Tat eine unvergleichlich größere Anziehungskraft auf ihn aus als alle vorher studierten. Ich merkte das bald und nahm nach gründlicher Absolvierung der Czernyschen Schule der Geläufigkeit unverweilt die Etüden von Cramer (Ausgabe von Bülow) daran, welche ja das denkbar beste technische Gegenstück zu den Sonaten Beethovens bilden. Mit

wahrhaft glühendem Eifer warf er sich nun auf das Studium dieser Wunderwerke und es war staunenswert, mit welcher Gestaltungskraft und schöner selbständiger Auffassung er diese Werke interpretierte. Natürlich hatte er bald seine Lieblinge herausgefunden: die Pathétique, die Cis Moll- und Waldsteinsonate und die Appassionata. Sie und später des Meisters tiefsinnige letzte Sonaten kamen nur wenig mehr von seinem Pult. Sie wurden immer und immer wieder vorgenommen, bis sie in ihren melodischen und harmonischen Schönheiten geschaut, nach ihrem Aufbau und Ideengehalt begriffen waren. So eine Klavierstunde war da eitel Genuß für mich. Ich hatte ja dabei weiter nichts zu tun, als ihn eben nur über das aufzuklären, was halb bewußt schon als Gesetz in seiner Seele lag. Und wie sein späterer Lehrer, Hugo Riemann, von ihm sagen konnte: „Dieser Reger begreift unheimlich schnell!" so war es auch auf allen Stufen der Fall, auf denen ich ihn zu unterrichten das Glück hatte. Die Mitursache dieses ungeheuren Wachstums auf reproduktivem Gebiete lag vor allem auch in der eminenten Gabe meines Schülers im Erfassen der Notenkomplexe und deren blitzschnellen Übertragung auf die Hand. Reger war der geborene Motoriker, der sicherlich mühelos zu einem „Wunderkind" hätte gedrillt werden können, wenn ihn das Schicksal in die Hände ehrsüchtiger, spekulativer Eltern gegeben. Vor diesem sehr zweifelhaften Glück ist er, Gott sei Dank, bewahrt geblieben. Der Wunderpflanze wurde im elterlichen Hause durchaus die erforderliche naturgemäße Zeit zur Entfaltung gegönnt. Und die ersten herrlichen Früchte, mit denen sie die Eltern und mich bald beschenken sollte, waren wirklich Lohn, der reichlich lohnte.

Das erste öffentliche Auftreten Regers in seiner Heimatstadt Weiden fällt schon in den Mai 1887, wobei er anläßlich eines Schülerkonzertes der Präparandenschule als Erstkursist (sein Eintritt in diese Anstalt war im Herbst 1886 erfolgt) die große, Franz Liszt gewidmete Sonate in F Moll von Schulhoff spielte. Reger war da etwas über vierzehn Jahre alt. Im Jahre darauf kam bei dem gleichen Anlaß Chopins Scherzo, op. 31 in B Moll und im dritten Jahre Beethovens Cis Moll-Sonate, op. 27 II, zum Vortrag, jedes Werk natürlich auswendig und ohne eine Spur von Bangen und Zagen*. Bei solch mächtiger Begabung und Entwicklung erachtete ich es als Pflicht, im Verlaufe des Unterrichts (besonders in den beiden letzten Jahren) auf eine

* Bei diesem ersten Auftreten fühlte ich meinem Schüler kurz vor seiner Nummer den Puls, fand aber, daß dieser nicht die geringste Spur von Aufregung verriet. Schier etwas

2. Die Mutter: Philomena Reger

3. Der Vater: Joseph Reger

möglichst umfangreiche Kenntnis der wichtigsten Schätze der Musikliteratur hinzuarbeiten. So schloß sich unsrer regulären sonntäglichen Klavierstunde eine zweite an, in der an den Symphonien von Haydn, Mozart und Beethoven in vierhändigem Arrangement die Kräfte gemessen wurden. Diesem folgten dann die vierhändigen Original- und arrangierten Werke der Nachklassiker und der Romantiker. Das waren gar herrliche Stunden, die den unerbittlich vorrückenden Zeiger an der Uhr oft genug ignorierten, so daß die obligaten oberpfälzischen Sonntagsknödel meist versotten und meine getreue Ehehälfte immer gebieterisch zum Abbruch mahnen mußte. Jeden Sonntag war da für neue interessante Arbeit gesorgt, besonders im letzten Jahre auch durch eine ganze Reihe moderner Klavier- und für Klavier arrangierter Orchesterwerke, mit denen uns die Regensburger Musikalienleihanstalt immer reichlich versah. Wenn da so ein dicker Notenballen ankam, war es oft interessant, meinen Schüler zu beobachten, mit welchem Feuerauge er die einzelnen Werke durchsah, wie er vom Charakter des Notenbildes schon auf den Inhalt schloß, hier zu loben, dort zu tadeln sich vermaß. Als da einmal ein ganzer Stoß arrangierter Kammermusikwerke von Brahms ankam, sagte ich: „Diese Brahmsschen Tondichtungen tragen doch alle schon in ihrem Notenbilde ein charakteristisches Gepräge," da rief mein Schüler in überzeugtem Brustton: „Herr Lehrer, meine Werke werden einmal auch ein ganz besonderes Gepräge haben!" Wahrhaft prophetische Worte in Anbetracht des Wenigen, das er damals erst komponiert hatte.

So war unter diesen ernsten Studien allmählich das fünfte und letzte Jahr unseres Unterrichts herangekommen. Mein Schüler hatte den Gradus ad Parnassum von Clementi-Tausig hinter sich und des weiteren dem Bülowschen Lehrgang folgend, nahmen wir dann Moscheles op. 70, 24 Etüden für bereits ausgebildete Spieler vor. Auch dieses von Bülow mit Recht so hoch gehaltene Werk studierte mein Schüler mit großem Eifer, und es befähigte ihn, nach und nach immer heiklere technische Aufgaben zu lösen. Als Vortragsstücke liefen nebenher die Inventionen von Bach und ausgewählte Stücke von Mendelssohn und Schubert. Mendelssohn, den er später so hoch

verwundert darüber sagte ich: „Nun, Maxl, es scheint, du hast gar kein Lampenfieber!" „Nein," sagte er, „gar keines. Aber, Herr Lehrer, ein Paar Würst hätte ich in der Tasche; die möcht' ich zuvor noch essen!" — Natürlich durfte sich mein kleiner beherzter Konzertist an den lieben Würsten, die der betreffende Wirt, bei dem das Konzert stattfand, allerdings in hervorragend guter Qualität herzustellen verstand, weidlich gütlich tun. Ein um so schöneres, feurigeres Spiel war die Wirkung dieser Vergünstigung.

verehrte, sagte ihm damals weniger zu. Als ich ihm anläßlich eines Maifestes seiner Anstalt des Meisters op. 14 (Rondo capriccioso) als Vortragsstück proponierte, erklärte er mir mißmutig eines Tages: „Ich glaube, für diese Musik habe ich kein Talent!" — In das Chopin- und Schumannstudium traten wir erst nach Absolvierung einer Anzahl Etüden von Adolf Henselt. Oft fragte er mich, wie viel Stufen denn eigentlich seien bis zum höchsten Parnaß, worauf ich ungefähr erwiderte: „Wenn du die großen Gipfelpunkte der Altmeister des Klavierspiels, vor allem nicht zu vergessen des ‚Wohltemperierten Klaviers' von Bach, einmal ferm beherrschest, wirst du wohl auf einer sonnigen Höhe deiner Kunst angelangt sein; aber Stillstand wird es gleichwohl keinen geben. Unser Leben ist leider viel zu kurz, um den Stilgattungen aller Meister und Epochen vollkommen gerecht zu werden. Von allen alles zu können ist nicht möglich, aber auch nicht notwendig. Die wichtigste Aufgabe deines späteren Studiums soll vielmehr sein, aus all dem Großen und Herrlichen, das die unsterblichen Meister geschaffen, in kluger Weise dasjenige auszuwählen, was deinem innersten Wesen am meisten zusagt. Darauf ist wohl stets das Augenmerk zu richten. Einzig die intensive Beschäftigung mit den deinem Wesen kongruenten Werken kann dich wirklich fördern, innerlich reicher machen und vor allem auch vor Zeitvergeudung und Zersplitterung bewahren. Halte dich wie ein Bülow in erster Linie an die drei großen B (Bach, Beethoven, Brahms) und du wirst hierbei am besten fahren!" Nun, das hat er ja erfüllt wie wohl keiner mehr seit Bülow. Seine ernste Musikernatur besaß ja auch zu viel Berührungspunkte mit der Musik dieser Meister, als daß sie ihn nicht hätte von selbst darauf hinführen und in ihrer Richtung festhalten sollen: in Beethoven fand Reger den tiefen tragischen Ernst seines Wesens wieder, in Bach die unendliche Formgestaltung, großartige Logik und Konsequenz, die Regers eigene Werke vom ersten bis zum letzten auszeichnen, und Brahms erschien ihm bald als herrlicher Führer in ein ungeahnt schönes Neuland, in dem die Altäre der alten Gottheiten nicht gestürzt, sondern wo ihnen neue, herrliche Throne errichtet waren.

Nicht unerwähnt möchte ich hier lassen, daß mein Schüler damals auch zu den Werken Richard Wagners sich mächtig hingezogen fühlte. Ich selbst bot hiezu keinen direkten Anlaß, da ich wegen zu fürchtender Zersplitterung Bearbeitungen Wagnerscher Opernstücke in meinen Unterrichtsplan nicht einzuführen wagte. — Aber Regers Vater, ein großer Verehrer Wagnerscher Kunst, besaß eine Reihe von Klavierauszügen und Transskriptionen, die mein

Schüler für sich studierte. Als er nun im August 1888 in Bayreuth mit seinem Onkel J. B. Ulrich aus Wien auch noch Parsifal und die Meistersinger hören durfte, da hatte seine Begeisterung für den Heros von Bayreuth den Siedepunkt erreicht, und mit wachsender Leidenschaft versetzte sich sein rastloser Geist in diese ungeahnt neue Tonwelt. Wenn dann oft mißmutige Stunden über ihn kamen — welchem Aufstrebenden blieben diese erspart! — dienten ihm die Klavierauszüge Wagners, wie besonders die Lektüre der großen Wagnerbiographie von K. F. Glasenapp, die die Bibliothek von Regers Vater zierte, als willkommene Sorgenbrecher.

Reger las überaus gerne, mit besonderer Vorliebe aber das, was auf Musik bezug hatte. Aus meiner reichhaltigen Bibliothek hatte er nach und nach alles verschlungen, was ihn irgendwie musikalisch anregte, besonders musikgeschichtliche Werke, und bald wußte er gar guten Bescheid über den Lebensgang und die Werke jedes einzelnen großen Meisters. Ein besonders treffliches Gedächtnis hatte er für Anekdoten aus dem Leben der Altmeister, und bei jeder sich bietenden Gelegenheit wußte er mit irgend einer heiteren Episode oder einem guten, treffenden Witzwort eines Großen aus dem Reiche der Töne aufzuwarten.

Eine Periode rascher und reichster Entwicklung stellen also diese fünf Jahre dar, in denen ich meinem Schüler auf dem weiten Felde des Klavierspiels und der Klavierliteratur Handreichung bieten durfte. Mit Bertinis bescheidenem op. 29 hatten wir begonnen, und an meinem neunundzwanzigsten Geburts- und Namenstage (23. April 1889) also so ziemlich am Ende der bei mir gemachten Studien erfreute er mich mit dem Vortrage der schwierigen Liszt'schen Transskription über Tristan und Isoldes Liebestod, welche er sich zu diesem Behufe auf eigene Faust gewählt und einstudiert hatte. Es war staunenerregend, mit welcher Sicherheit, Leidenschaft und großzügigen Auffassung der junge Feuergeist dieses Werk, ohne die Oper gehört zu haben, zur Geltung zu bringen wußte. Dieser 23. April war in Wahrheit ein herrlicher Erntefesttag für mich, und hatte ich in meiner langen Unterrichtspraxis gar manchem schönen Talente den Weg gewiesen, war auch von vielen durch eisernen Fleiß und zielbewußtes Streben ein hohes Ziel erreicht worden — mein Lieblingsschüler Reger ließ sie alle weit, weit hinter sich. Er gehörte eben auf dem Gebiete der reproduktiven Kunst zu den Auserwählten, Gottbegnadeten. Und schon dämmerte jetzt in den Eltern und auch bei mir hin und wieder der Gedanke auf, Max ausschließlich der pianistischen Laufbahn zuzuführen. Aber er sollte zu Höherem bestimmt sein.

Drittes Kapitel

Orgel- und Harmonielehre
Reger als Organist seiner Heimatkirche
Die ersten Kompositionen * Ein Wendepunkt

Allem Leben, allem Tun, aller Kunst muß das Handwerk vorausgehen, welches nur in der Beschränkung erworben wird. Eines recht wissen und ausüben gibt höhere Bildung als Halbheit in hundertfältigem. / Goethe, „Wilhelm Meister"

In den Sommermonaten des Jahres 1885 wurde die ihrem Zwecke nicht mehr völlig genügende Übungsorgel der Königlichen Präparandenschule Weiden, an welcher Anstalt Regers Vater seit 1874 als Lehrer wirkte, abgebrochen und durch eine neue ersetzt. Aus dieser ausrangierten, im Holz- und Pfeifenwerke aber noch brauchbaren Orgel fertigte nun Vater Reger ein Zimmerinstrument, das dem kunstbeflissenen Sohne künftighin bei seinem Orgelstudium dienen sollte. Bei diesem ebenso schwierigen als interessanten Umbau nun half unser Junge selbst eifrigst mit, und es mag für Vater und Sohn keine geringe Freude gewesen sein, als nach langem Studieren und Probieren, nach manch mißlungenem Versuch das Werk in seiner Verkleinerung als Hausinstrument endlich vollendet war und tadellos „ging".

Oftmals habe ich da meinen beiden Orgelbaumeistern bei ihrer schwierigen Arbeit zugesehen und mich hierbei so recht überzeugen können, welch findige, ingeniöse Köpfe sie waren. Offenbar ist bei Reger dem Jüngeren durch diese wichtige Mitarbeit auch der Grund gelegt worden zu einer umfassenden Kenntnis des Orgelbaus, die ihm später bei seinen eigenen großartigen Schöpfungen für das hehre Instrument Cäcilias gar trefflich zustatten kommen sollte.

Als er dann im Herbst des nächsten Jahres (1886) in den ersten Kurs der Präparandenschule eintrat, hatte er sich auf dem häuslichen Übungsinstrumente bereits so viel Manual- und Pedaltechnik erworben, daß er dem normativmäßigen Pensum der drei Präparandenkurse gewachsen war.

Doch dies kleine Hausinstrument sagte dem jungen Feuerkopf nicht mehr recht zu, als er sich nach seinem Eintritt in die Anstalt nun auch auf der guten neuen Steinmeyerschen Orgel üben durfte, und als ich bemerkte, daß er gar

zu gerne schon seine Kräfte auf der altehrwürdigen großen Orgel der Stadtpfarrkirche, an der ich Organist war, versuchen wollte, ließ ich ihn gewähren, ihn erst verschiedene Messen und endlich die ganze katholische Orgelliturgie beim Hochamt und in der Vesper spielen.

Da gab es freilich oft bedenkliche Schwankungen, wenn dem auch hier bald die staunenswerteste Selbständigkeit bekundenden Spieler nicht alles so recht nach dem Kopfe gehen wollte, wenn die Sänger bei einem breit ausladenden Schluß oft nicht genügend ritardierten oder bei einem feurigen Gloria oder Hosianna nicht entsprechend „ins Zeug" gingen. Kein Wunder, daß unser kleiner Künstler für das größtenteils recht konservative Chorpersonal bald ein Gegenstand scheuer Bewunderung wurde, denn solch rasch erlangte Selbständigkeit auf dem schwierigen Instrument in so frühen Jahren war in unsrer lieben Stadt wohl noch nicht dagewesen. Mit wachsender Herrschaft über Manual und Pedal — mein junger Stellvertreter hatte es durch rastlosen Fleiß nach und nach zu den Bachfugen Schumanns und Stücken von Bach, Mendelssohn und Liszt gebracht — wuchs diese Bewunderung, und jedermann hatte hier wohl das Gefühl, daß da ein Auserwählter, ein zu großen Dingen Berufener spiele.

Die Betätigung Regers als Organist seiner Heimatkirche dauerte drei Jahre, von 1886 bis 1889. In der Regel spielte er an den Sonn- und Festtagen im vormittägigen Hauptgottesdienst und in der Vesper. An den Wochentagen kam er seltener auf den Chor. Doch stand ich auch während der Sonn- und Feiertagsgottesdienste immer neben der Orgel und half ihm an kritischen Stellen mit registrieren, da die alte Orgel eine ziemlich schwerspielige Traktur und lange, schwer zu ziehende Registerhebel besaß.

Was man besonders in den letzten beiden Jahren am Spiele Regers vor allem bewundern mußte, war nicht bloß seine ungeheure Gewandtheit im Primavista-Spiel (er nahm wohl niemals eine Messe zum Durchspielen nach Hause), sondern vor allem sein wunderbares Ingenium in bezug auf die Harmonik. Wenn er da an hohen Festtagen bei Beginn und am Schlusse des Gottesdienstes mit dem vollen Werke seiner unerschöpflichen Phantasie freien Lauf ließ, konnte man Akkorde und Akkordverbindungen von solch unerhörter Kühnheit vernehmen, daß es wohl vergeblich gewesen wäre, solche in einem der damals gebräuchlichen Lehrbücher für Harmonielehre zu entdecken. — Den Gipfel aber erreichte diese harmonische Rigorosität, nachdem sich mein Organist auch tief in die Tonwelt Richard Wagners versenkt

hatte. Seine Improvisationen wurden da immer chromatischer, dissonanzengespickter und oft dermaßen tonreich, beziehungsweise vollgriffig, daß mein armer alter Balgtreter trotz größter Anstrengung mittels der vier großen, teilweise schon defekten Schöpfbälge nicht mehr das nötige Windquantum herbeizubringen vermochte und manchmal nicht übel Lust zeigte, inmitten dieser grausamen Sisyphusarbeit auf und davon zu laufen.

War die Betätigung Regers auf der Orgel seiner Heimatkirche auch nur von verhältnismäßig kurzer Dauer, heute sehen wir klar, daß sie im Hinblick auf sein späteres Schaffen für das königliche Instrument doch von immens grundlegender Bedeutung gewesen.

In Sondershausen fand Reger später nur eine kleine Übungsorgel, in Wiesbaden gar nur ein Pedalklavier vor, und so müssen die Keime zu all den späteren lapidaren Werken Regers für die Orgel in gewissem Sinn eben mit in diesem dreijährigen Spiel auf unsrer Weidener Kirchenorgel zu suchen sein. Wie schätze ich mich darum heute glücklich, in dieser so wichtigen Studierperiode meinem so außergewöhnlich begabten Schüler neidlos den Platz auf der Orgelbank eingeräumt zu haben! Er hat es uns Organisten allen redlich dadurch gedankt, daß er diese so lange verkannte und mißachtete Bank „gleich einem Johann Sebastian Bach wieder zu einem Fürstensitze deutschen Geistes- und Gemütslebens erhoben" (Wolfrum).

Vor Regers endgültigem Scheiden von Weiden (1901), nachdem er der Mit- und Nachwelt bereits etwa dreizehn seiner allerbedeutendsten Orgelwerke geschenkt hatte, sagte er einmal zum Verfasser: „Ich denke doch, daß einst noch die Zeit kommen dürfte, in der man sich bei einem anständigen Orgel-, beziehungsweise Kirchenkonzerte verpflichtet fühlen wird, meinen Namen mit auf das Programm zu setzen!" Merken wir uns gut dieses Wort! Seine Einlösung ist ja nichts weiter als die Abtragung einer Dankes- und Ehrenschuld gegen einen verschwenderisch freigebigen Geist, der gerade uns Organisten mit das Allerbeste seiner Kunst geschenkt*. —

Diese eminente Beherrschung der Orgel im freien Spiel war mit das Resultat gründlicher Studien in der Harmonielehre. Schon vor Eintritt in die Präparandenschule hatte ihn der Vater, der an der Anstalt Unterricht in

* Auswärtige Interessenten, die heute in Weiden nach dieser „Max Reger-Orgel" Umschau halten wollen, finden das Gehäuse dieser altehrwürdigen, von einem Meister aus „Niederteutschland" im achtzehnten Jahrhundert erbauten Instrumentes noch vor.

Klavier, Orgel, Violine und Harmonielehre, wie auch in der deutschen Sprache und den Realien erteilte, in der Harmonielehre unterrichtet mit dem schönen Erfolge, daß das normale Pensum der Anstalt vor dem Eintritt in sie bereits erledigt war. Reger der Ältere hatte da wunderleichtes Spiel: der Junge hatte ja alles schon in unglaublicher Weise in Kopf und Fingern. So ist mir da ein bezeichnender Vorfall unvergeßlich. Er fällt in das zweite Jahr unsres Klavierstudiums, also in eine Zeit, in der noch keinerlei Unterricht in Harmonielehre stattgefunden hatte. Während unsrer Klavierstunde wurde in der unmittelbar gegenüberliegenden Simultankirche der sonntägliche protestantische Gottesdienst abgehalten. Der Organist hatte eben den Choral gespielt und präludierte. Da klopfte ich etwas auf den Busch und sagte halb im Spaß zu meinem Schüler: „Nun, wenn du jetzt drüben an der Orgel säßest, könntest du dir helfen und auch etwas frei präludieren?" Als Antwort begann Reger sofort zu spielen, das heißt in so feingewählten Verbindungen

---

Orgelbaumeister Strebel aus Nürnberg, der Schöpfer der neuen Orgel, hat das machtvolle, im Übergangsstile erbaute Gehäuse 1903 mustergültig renoviert.

Da manchen meiner verehrten Leser wohl auch die Dispositionen beider Orgeln näher interessieren dürften, seien dieselben nachfolgend zum Vergleiche gegenübergestellt:

A.

Alte Orgel
der früheren Simultankirche.

Hauptwerk.

Links:	Rechts:
1. Pedalkoppel	7. Subbaß 16′
2. Gedackt 4′	8. Oktavbaß 8′
3. Hohlflöte 8′	9. Mixtur 2′ 4fach
4. Quint $5\frac{1}{3}$′	10. Gedackt 8′
5. Gamba 8′	11. Oktav 2′
6. Prinzipal 8′	12. Oktav 4′

Oberwerk:

Links:	Rechts:
1. Gedackt 4′	3. Salizional 8′
2. Flöte travers 8′	4. Geigenprinzipal 4′

Eine Manualkoppel findet sich in dieser Disposition nicht vor. Die Verkoppelung von Haupt- und Oberwerk mußte durch Verschiebung der Klaviatur des letzteren bewerkstelligt werden, eine unpraktische, schwerfällige, leicht versagende und während des Spieles oft kaum realisierbare Sache.

B.

Neue Orgel
der jetzigen protestantischen Kirche.

I. Manual.	II. Manual.	III. Koppeln und Bässe.
1. Prinzipal 8′	1. Geigenprinzipal 8′	Pedalkoppel zum ersten Manual.
2. Gamba 8′	2. Flauto amabile 8′	Pedalkoppel zum zweiten Manual.
3. Salizional 8′	3. Lieblich Gedackt 8′	Manualkoppel.
4. Doppelflöte 8′	4. Äoline 8′	Bässe:
5. Gedackt 8′	5. Vox coeleste 8′	Subbaß 16′
6. Rohrflöte 4′	6. Dolce 8′	Violonbaß 16′
7. Oktav 4′	7. Traversflöte 4′	Posaune 16′
8. Oktav 2′	8. Fugara 4′	Oktavbaß 8′
9. Mixtur $2\frac{2}{3}$		Cellobaß 8′
10. Bourdon 16′		
11. Trompete 8′		

IV. Diverse Druckknöpfe zur Regulierung der Dynamik.

Diese neue Orgel hat Max Reger nur einmal gespielt und zwar bei der offiziellen Orgelprobe (März 1903), wozu ihn die protestantische Kirchenverwaltung eingeladen. Er freute sich über die prachtvoll gelungene Renovierung des stilvollen, eindruckmächtigen Gehäuses und lobte das mit Sorgfalt gearbeitete Werk.

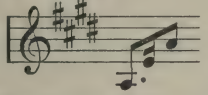
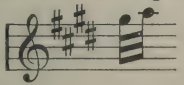
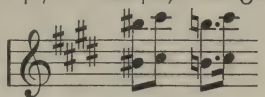
zu phantasieren, daß ich starr vor Staunen war. Wer hatte ihn das gelehrt? Niemand! In dieser heiligen Stunde hörte ich den ersten Flügelschlag seines schaffenden Genius, vernahm das erste Aufquellen ureigener Gedanken aus dem Wunderborn seiner unerschöpflichen Phantasie! Dieser Moment und das schier unbegreiflich leichte Erfassen der Lehre von den Harmonien sollten mir die Augen darüber öffnen, daß in seiner Seele auch in produktiver Hinsicht ein unendlich reicher Schatz schlummere, der nur des Gewecktwerdens bedürfe, um nach allen Richtungen zu herrlichster Entfaltung zu gelangen.

Von der hohen Intelligenz des damals Vierzehnjährigen, von seiner feinen Beobachtungsgabe und selbständigen Beurteilung musikalischer Dinge zeugt auch sein erster Brief an mich, den er mir am 8. August 1887 von Königswiesen aus, einem seinem Onkel J. B. Ulrich gehörigen Herrschaftssitze bei Regensburg, wo sich Reger während der Sommerferien einige Wochen aufhielt, schrieb. Er lautet:

Geehrter Herr Lehrer!

Ich kam am Samstag ganz wohl in Königswiesen an. Emma*, welche jetzt besser aussieht, hatte eine große Freude, als ich kam. Sind Sie, geehrter Herr Lehrer, Frau Lehrer und die kleine Luise immer gesund und wohl? Ich wünschte Ihnen die Königswiesener Milch! — Das Klavier ist nicht viel besser als das unsrige. Das Harmonium steht im Klavierzimmer. Ich habe noch sehr wenig Harmonium gespielt: 1. sind heuer alle Musikalien für Harmonium verschwunden, 2. sieht es Frau Pate nicht gerne. Sie glaubt immer, ich würde etwas ruinieren. — Bei Bösseneker (Musikalienhandlung) war ich noch nicht. Ich weiß nicht, ob ich mir ein Abonnement nehmen soll. Raten Sie mir! Ich könnte freilich die Klavierstücke, welche Herr Leo Glötzner (Musikprofessor in Würzburg) Papa aufgeschrieben hat, bekommen, nämlich: Händel, 12 Klavierstücke, Scarlatti, 18 Stücke, Ph. E. Bach, 6 Sonaten, Heller, op. 47, 46, 45, Raff, op. 75. Aber ich glaube, daß ich durch ein Abonnement meine Kräfte zu sehr zersplittere. — Sonntag, den 7. August, hörte ich eine gesungene Messe im Dom zu Regensburg. Sie hat mir wenig gefallen. Die Stimmenverteilung war so ungleich (Tenor viel zu stark, Sopran zu schwach). Die Orgel hat zu wenig Wind. Ich verstehe nicht, wie man sich an einem Hauptsitz cäcilianischer Kirchenmusik mit solcher Orgel begnügt! Die akustischen Verhältnisse sind sehr ungünstig. Der Herr Domorganist spielte ein

* Regers Schwester.

wenig zu rasch. In Weidens Kirche würde sich sein Spiel wahrhaft großartig ausnehmen. Aber in dem riesigen Raum!! Wenn er die Kadenz in Es Dur ganz langsam spielt, so klingen die Töne des Es Dur-Akkordes nach! Er nimmt aber As Sext-Akkord darauf. Nun das Stimmengewirr. Nun B Dur und wieder Es Dur: der erste Es Dur-Akkord klingt immer noch nach! Sie können sich also vorstellen, was das für eine höllische Musik ist, wenn alle Töne der vier Akkorde noch immer klingen. Und erst bei längerem Spiel! Die Responsorien werden höchst eigentümlich genommen. (Oft Lisztsche Akkordfolgen.) Fast immer wird mit einem Moll-Akkord geendet. — Sonntag vor acht Tagen hätten Sie in Regensburg sein sollen. Ich hörte im Vorbeigehen am Guldengarten das Motiv  aus der zweiten Rhapsodie von Liszt. Mein Kamerad Robert, ein Vetter von mir, mußte mit stehen bleiben. Die Rhapsodie wurde von der Regimentskapelle wahrhaft vorzüglich gespielt. Den Doppeltriller  ließen sie wohl aus. Das Tempo giusto sehr schnell, ungefähr ♩ = 150. Die Sextolen auf Cis in der Friska wurden mit bewunderungswürdiger Genauigkeit gespielt. Das Tempo ♩ = 150 ist übrigens durch Militärmusik nicht so schwer ausführbar. Frau Pate glaubt immer, die Stelle in der Rhapsodie  und so weiter sei ein Walzer. (Einer bei einem zweiteiligen Takte !!?!) Dienstag spielte ich bei Herrn Lehrer Zahn in Regensburg einen Flügel von B. Ich weiß nicht, bin ich für den schwachen, sentimentalen, durchaus kraftlosen Ton beanlagt oder nicht. Mir hat der Flügel nicht gut gefallen. Dazu kostet dieser Flügel 1500 Mark. Das Pianino des Herrn Rechtsanwalt M. in Weiden ist viel besser. Der Ton ist im Vergleich zu diesem Flügel brillant. Die Mechanik besser. Dieser Flügel wird gar nicht gespielt. Herr Onkel Alex sagte, daß der Flügel des Herrn Paten im Anfang ein wenig metallisch gehe. (Ich weiß nicht, was er darunter versteht, wahrscheinlich eine schwerere Spielart gegen die eines Spinettes!?!) Onkel Alex hat solche Finger, daß mein kleinster Finger so stark und kräftig ist, wie sein mittlerer. — Sonntag den 8. August begegnete mir auf dem Emmeransplatz Herr Komponist H. Dieser Herr sieht seinem Äußeren nach keinem Genie gleich. Er hinkt sogar. Als ich Robert

sagte: „Du, aber Herr H. sieht man sein Kompositionstalent nicht an," sagte dieser: „Ja, die meisten großen Männer sehen von außen dumm aus!" Ich habe ihn ziemlich viel geneckt darüber. — Frau Pate sieht es nicht gerne, wenn ich in die Stadt gehe. Aber ich setze es schon durch, daß ich hineinkomme. Wenn das Lehrerfest ist, kommen Sie doch hinaus nach Königswiesen! Denken Sie sich, ich fand neulich sämtliche Quartette von Beethoven, elegant gebunden, vierhändig. Vom Kaisermarsch von R. Wagner, Scherzo von Chopin ist keine Spur zu sehen. — Ein Urteil noch über mein Klavierspiel, und zwar von Frau Pate. Sie sagt, ich spiele heuer wohl geläufig, aber recht forziert. Wahrscheinlich sagt sie das, weil ich mit Finger- und Handgelenkübungen ihr Klavier schrecklich hernehme. Jeder Tag ist gleich dem andern: um fünf Uhr aufstehen; dann werden die Schlafgenossen herausgetrommelt mit den ewigen

und so weiter und Cramers Etüden. Abends vor dem Niederlegen muß ich noch ein Weilchen spielen. Was ich da oft zusammenspiele, ist grausig. Da wird auf scheußliche Akkordverbindungen gejagt, zum Beispiel Es Dur, A Dur und die Sequenzen dieser Verbindungen (chromatisch). Was die Frau Pate wohl dazu denkt — — —?

Luise sollte in Königswiesen sein. Da könnte sie mit „Dom" und „Watsch" schön spielen. Auch Ihnen und Frau Lehrer täte die gute Luft und die gute Milch wohl.

Unter vielen Grüßen an Sie, geehrter Herr Lehrer, Frau Lehrer und Luise bin ich

Ihr

ewig dankbarer Schüler

Max Reger.

Bei solch ungewöhnlicher Veranlagung ist es wohl selbstverständlich, daß sich mein Schüler bei seinem Studium in der Harmonielehre nicht begnügte mit dem auf das Mittelmaß der Begabung zugeschnittenen Pensum seiner Anstalt. Ja, sehr bald muß er sich heimlich und still aus den Lehrbüchern seines Vaters über das Wesen des Kontrapunktes orientiert haben, da er uns eines Tages mit dem Geständnis überraschte: „Ich begreife nicht, was man am Kontrapunkte besonderes finden kann! Zwischen ihm und der Harmonielehre besteht meines Erachtens nach gar kein sonderlich großer Unterschied." — Es sollte sich bald zeigen, daß das keine leeren, anmaßenden Worte waren. —

In Weiden bestand damals eine Dilettantenvereinigung (Besetzung:

Streichquintett, Flöte, Klarinette, Klavier), die sich mehrere Jahre hindurch allwöchentlich einmal zu fröhlichem Musizieren zusammenfand. Regers Vater strich den Kontrabaß, ich saß an der zweiten Geige und übernahm, wenn nötig, den Klavierpart. Unter der Direktion des Herrn Rentamtmanns Wegmann, eines guten Violoncellisten, wurde stramm musiziert. — Da sagte ich eines Tages zu meinem Schüler, er möge sich nun auch einmal auf produktivem Felde versuchen und für unsre Besetzung ein Stück schreiben. Max war damals (Sommer 1888) Schüler des dritten Präparandenkurses. Er nickte freudig zustimmend und brachte mir ganz kurze Zeit darauf schon die Einleitung zu einer Ouvertüre in H Moll, in der es gar toll zuging. Ich traute meinen Augen und Ohren kaum, als er mir in der Klavierstunde die Partitur aufs Pult legte und die Introduktion interpretierte. Natürlich ermunterte ich ihn, weiterzufahren, und siehe, es gestaltete sich vor mir bald ein Gebilde, das, nur aus ein paar Haupt- und Seitenthemen bestehend, vor allem schon eine ganz bedeutende Herrschaft über den Kontrapunkt verriet. Das Werk wuchs und wuchs, die herkömmliche Ouvertürenform ward kühn zerbrochen, und sein Schöpfer konnte sich nimmer genug tun in der Ersinnung neuer Kombinationen und Durchführungen. Dabei war zu bemerken, daß er fabelhaft leicht konzipierte; denn ein großer Teil des Werkes entstand vor meinen Augen in meinem Zimmer und der Rest draußen im Freien bei Spaziergängen. Da gab es kein mühsames Zusammensuchen oder vorheriges Ausprobieren auf dem Klavier. Frei wie der Funke aus dem Kiesel sprang die Idee aus dem Kopfe und in freiester Weise wurde sie im Geiste verarbeitet und ohne Verzug zu Papier gebracht. — Zweifel hörte ich ihn nur öfter darüber äußern, ob das Hauptthema des Allegrosatzes bedeutend genug sei, dem Ganzen, beziehungsweise den übrigen Themen die Wage zu halten. —

Mir war bei der Sache etwas bänglich zumute. Das Werk zog sich schier ins Endlose hin und trotz eifrigen Zuredens, doch an den Schluß zu denken, da es sonst zu einer eventuellen Aufführung unbedingt zu lang würde, war kein Stillstand, bis endlich glücklich die hundertzwanzigste Partiturseite erreicht war. So hatte das Werk allmählich den achtfachen Umfang einer klassischen Ouvertüre erhalten. Ich gestehe offen, daß mir von den vielen Werken, die er mir später erstmals vorführte, keines eine solche Freude und Aufregung bereitete, wie dieser hochmerkwürdige umfängliche Erstling. Bei den späteren Werken konnte man ja das Gelingen auf vorausgegangenes ernstes Studium zurückführen. Aber in diesem Falle waren ja noch gar keine

schriftlichen Studien in Kontrapunkt, Instrumentations- und Formenlehre vorausgegangen. Das war es, was mich staunen machte bei dieser ersten kühnen Entdeckungsfahrt auf dem Meere seiner Riesenkräfte, von deren Größe er wohl selbst noch gar keine Ahnung hatte. Der Stoff war in herrlichster Fülle vorhanden; er rang jetzt nur nach Befreiung, Gestaltung.

So lag denn das Werk des erst Fünfzehnjährigen vor mir, und die außergewöhnliche Bewandtnis, die es damit hatte, drängte mir ganz von selbst den Gedanken auf, es einer höheren Instanz zum Zwecke einer eingehenden fachtechnischen Prüfung vorzulegen.

Nun hatte ich mich seit dem Erscheinen von Mozarts Klaviersonaten in der Ausgabe von Professor Dr. Hugo Riemann (Simrock, Berlin) viel mit dessen epochemachender Theorie über Phrasierung und so weiter befaßt, auch alle seine Ausgaben beim Unterrichte meines Schülers benützt, die meisten der Riemannschen theoretischen Schriften studiert und mit Reger Vater und Sohn viel darüber gesprochen und debattiert. Besonders lebhaft ging es stets her bei dem damals aktuellen, später aber von Riemann stark modifizierten Kapitel „Auftaktigkeit der Motive", bei dem mein Schüler anfänglich und besonders zu der Zeit, als er sein Opus 1 schrieb, ganz auf Seite des großen Theoretikers stand.

Zu Herrn Riemann hatte ich also das denkbar größte Vertrauen und so schlug ich meinem Schüler vor, sein erstes Werk dem großen Musiktheoretiker zur Beurteilung zu übersenden, wobei ich natürlich freudige Einwilligung fand. Am 8. November 1888 sandten wir das Werk an Herrn Riemann ab, und am 28. November traf es wieder in Weiden ein, zu unsrem freudigen Erstaunen mit einem dicken Paket musiktheoretischer Schriften. Herr Riemann schrieb dazu einen Brief, der uns einesteils aus allen Himmeln riß, anderenteils aber auch wieder sehr ermutigte. — Der wichtige Brief lautet:

Hamburg, den 26. November 1888.

Sehr geehrter Herr!

Offen gestanden, flößte mir Ihre Sendung zuerst einiges Entsetzen ein und zwar nicht zum kleinsten Teile, weil Ihr Schüler Max Reger nur zu stark von der Motiv- und Phrasierungssucht angekränkelt schien; bei näherer Betrachtung erweist sich jedoch, daß es mit der Motivsucht noch nicht allzuviel auf sich hat und daß er die Elemente der Phrasierungslehre begriffen hat. Lassen Sie mich kurz sein! Ich denke, der junge Mann hat Talent. Vorläufig weiß

und kann er aber noch nicht allzuviel. Ich will ihn keineswegs entmutigen, aber das muß ich doch sagen, auf dem betretenen Weg wird er sobald nicht weiter kommen. Daß das gesandte Werk keine Ouvertüre ist, wissen Sie ja, es ist aber auch kein Kammermusikwerk, und zwar einfach darum, weil die einzelnen Instrumente noch gar nicht wissen, was sie zu tun haben. Welch klägliche Rolle spielt zum Beispiel die erste Violine! Die Kontrapunkte sind zum Teil recht ordentlich, freilich macht einer den andern tot. Gestatten Sie mir daher, für Reger den vierten Band der Kompositionslehre von Marx beizulegen, sowie meinen „Kontrapunkt". Dazu muß ich den guten Rat fügen, daß Herr Reger sich zuerst und vor allem in der Melodieentwicklung übt. Möge er Lieder, Konzertstücke, Quartettsätze, besonders Adagios (ohne Variationen) schreiben, um etwas länger denken zu lernen als Motive von vier Takten. Bayreuth ist Gift für ihn*. Lassen Sie ihn Bach und Beethoven studieren, bis er imstande ist, einen vernünftigen, getragenen Satz zu schreiben. Und was die Phrasierung anbetrifft, so bitte ich, sich nicht so ins Detail zu verlieren. Die Phrasierungslehre steckt noch in den Anfängen, hat aber bereits ein ganz andres Aussehen als das, welches Herr Reger von ihr kennt. Satzbau — das ist die Quintessenz der Phrasierungslehre. Warten Sie noch acht Wochen, so wird mein Katechismus der Kompositionslehre erschienen sein, welcher den jetzigen Stand der Lehre klar legt. Meine erste Arbeit über Phrasierung steckt noch im Taktmotiv fest; vor zwei Jahren lernte ich den schweren Takt kennen; jetzt endlich begreife ich den Satzbau und habe den Phrasierungsbogen nicht mehr nötig.

Grüßen Sie Ihren Schüler von mir, geben Sie ihm die Bücher und wachen Sie über ihn, nicht allzu auftaktig zu denken und lieber Melodien statt Motive zu erfinden.

Mit Hochachtung

ergebenst

Dr. Riemann.

Das war nun eine gar kräftige Dusche auf meine nicht wenig hochgespannten Erwartungen. Damit konnten wir vor dem gestrengen Herrn Vater, den wir mit einem eventuell günstigen Urteil Riemanns überraschen wollten, nicht sonderlich viel Staat machen; doch entdeckten wir nun unumwunden

* Ich hatte nämlich in meinem Briefe an Herrn Riemann den gewaltigen Eindruck geschildert, den zwei Bayreuther Aufführungen (Meistersinger und Parsifal) auf Reger ausgeübt.

unser Komplott und zeigten ihm und seiner Gattin das Werk, das die Ahnungslosen natürlich nicht wenig erfreute.

Meinen Schüler kümmerte indes der in dem Briefe ausgesprochene Tadel anscheinend nicht sehr viel. Er war vor allem hochentzückt über die Bücher und ging unverweilt daran, deren Inhalt gründlich sich zu eigen zu machen. Nun waren auf unsern Spaziergängen die Kapitel Formenlehre, Instrumentation und Kontrapunkt die Hauptgesprächsthemen, und in kürzester Frist wußte der junge Reger in seiner ungeheuern Lern- und Wißbegierde eingehendst Bescheid nicht nur über Umfang und Notierungsweise jedes einzelnen Orchesterinstrumentes, sondern auch darüber, wo Blasinstrumente die beste und ungünstigste Tonlage haben und so weiter. Nicht lange und er griff wieder zur Feder und es entstand zunächst eine Reihe von Liedern, in denen er offenbar dartun wollte, daß er nicht nur Motive, sondern auch Melodien erfinden und eine dem Text gemäße Begleitung schaffen könne.

Das erste Lied schrieb er auf Wunsch seiner Mutter, einer großen Freundin unsrer deutschen Lyrik. Das Poem, einer bei F. G. L. Greßler in Langensalza erschienenen Anthologie entnommen, war von Wilhelm Osterwald und lautete:

Die braune Heide starrt mich an;
Am Himmel bangt die Nacht — —
Ach! daß ich nicht vergessen kann,
Hat mich in Leid gebracht.
Komm wilder Sturm, zerreiße du
Der Wolken schwarzen Flor
Und sing mein wildes Herz in Ruh
Mit deinem tollsten Chor.

Zu einem weiteren Lied hatte ich ihm den Text gegeben; es war ein Lied aus dem Schwedischen: „Mein Sohn, wo willst du hin so spät? Geh nicht zum Wald hinaus!" Ich entnahm den Text den Liedern von Mendelssohn, wo es unter dem Namen „Winterlied" figuriert. Bei Mendelssohn stellt sich das Ganze in einem einfachen, schlichten Gewande dar, Reger aber schuf daraus eine Ballade großen Stiles, die schon von einer ganz merkwürdigen Formbeherrschung zeugte. Dann folgte ein Abendlied von Ada Christen, in dem mir die Stimmung schon so wundervoll getroffen schien, daß ich dessen Schöpfer bat, es doch für unser Orchester als selbständiges Stimmungsbild umzuarbeiten. Aber das Arrangieren muß für Reger schon damals zu

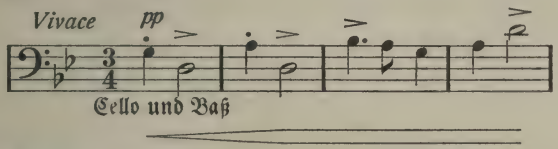
den weniger vergnüglichen Dingen gezählt haben — es blieb beim Versprechen.

So mögen in den Jahren 1889—1891 etliche zwanzig Lieder entstanden sein, von denen etwa sieben bis jetzt ungedruckt blieben*. Von der Familie, besonders vom Vater wurden diese lyrischen Erstlinge stets hoch gehalten und im engeren Kreise auch oft gesungen. In die Öffentlichkeit ist davon nichts gedrungen. Als allererste Emanation Regers auf rein lyrischem Gebiete, auf dem er später so durchaus originale Wege einschlug, wären diese Lieder für die Darstellung der Stilentwicklung auf diesem Felde jedenfalls von nicht geringem Interesse.

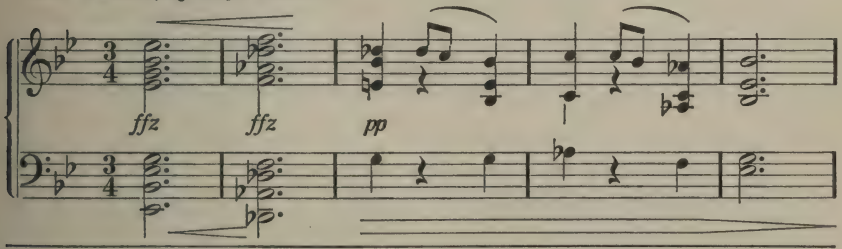
Doch auch das im Ingenium unseres angehenden Kunstjüngers schlummernde polyphone Gestaltungsvermögen wollte sich jetzt weiterhin betätigen, an würdigen Aufgaben versuchen, und so war schon vor Ostern 1889 ein dreisätziges Streichquartett in D Moll fix und fertig. Das bisher Manuskript gebliebene Werk zählt 23 Partiturseiten (Hochfolio), ist vom Komponisten selbst in gut leserlicher Schrift geschrieben und bildet heute mit das interessanteste und wichtigste Stück meiner Regerandenken**.

Wohl als Vorstudie zu diesem Streichquartett ist anzusehen ein 267 Takte langes Scherzo für Streichquintett und Flöte in G Moll, das sich nachträglich unter meinen Papieren in Stimmen noch vorgefunden hat.

Es ist ein mit Vivace bezeichnetes flott hingeworfenes Stück mit folgendem Anfangsthema:



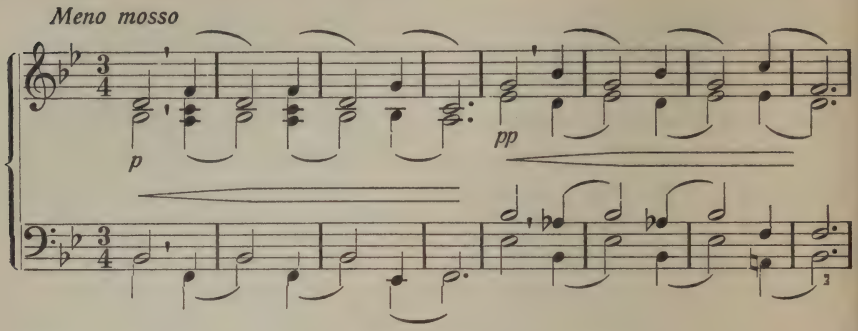
Der Seitensatz dazu lautet:



* Über deren späteres Schicksal siehe die Anmerkungen.

** Die „verunglückte" Ouvertüre in H Moll war in demselben Jahre vom Autor selbst

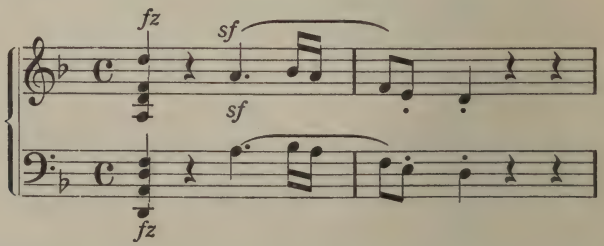
und der Alternativsatz läßt sich also vernehmen:



Es ist erstaunlich, welch thematisches Leben schon in dieser Studie steckt und wie der „anfahende" Meister bemüht ist, hier mit jeder Note hübsch bei der Stange zu bleiben und über das Ganze Licht und Schatten weise zu verteilen.

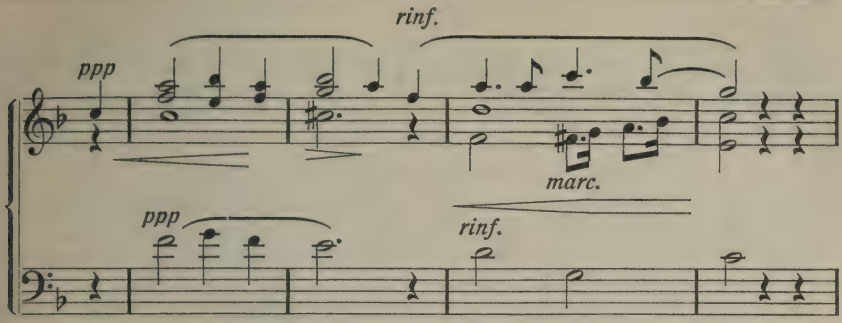
Vielleicht hat unser Junge dieses Scherzo gar empfunden als heiteren zweiten, beziehungsweise dritten Satz für sein obenerwähntes ernstes Quartett (denn Flöte und Baß sind darin nicht gerade obligat), hat es zu diesem Behufe genau gewogen und doch als — zu leicht erfunden. —

Der erste Satz dieses Streichquartettes (D Moll) Allegro energico (♩ = 130) hat folgendes Hauptthema:



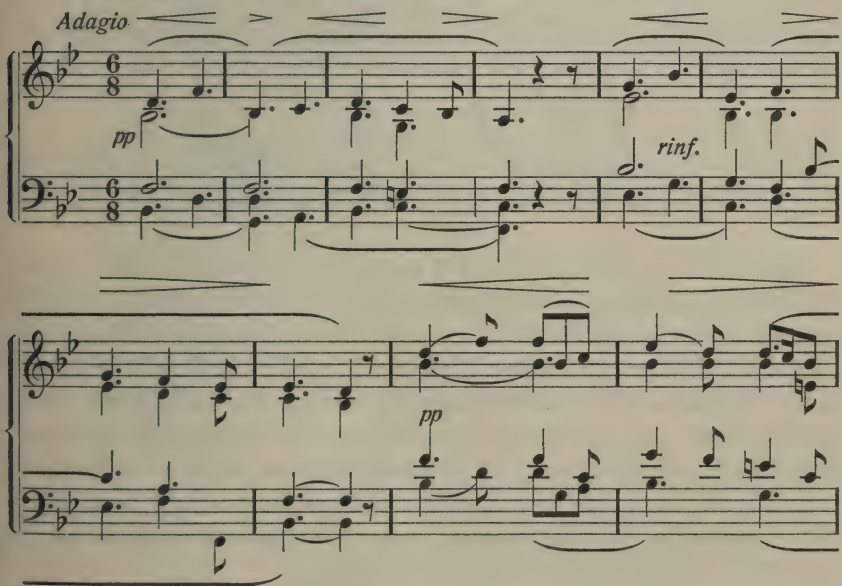
und als zweites Thema nachstehenden Gedanken:

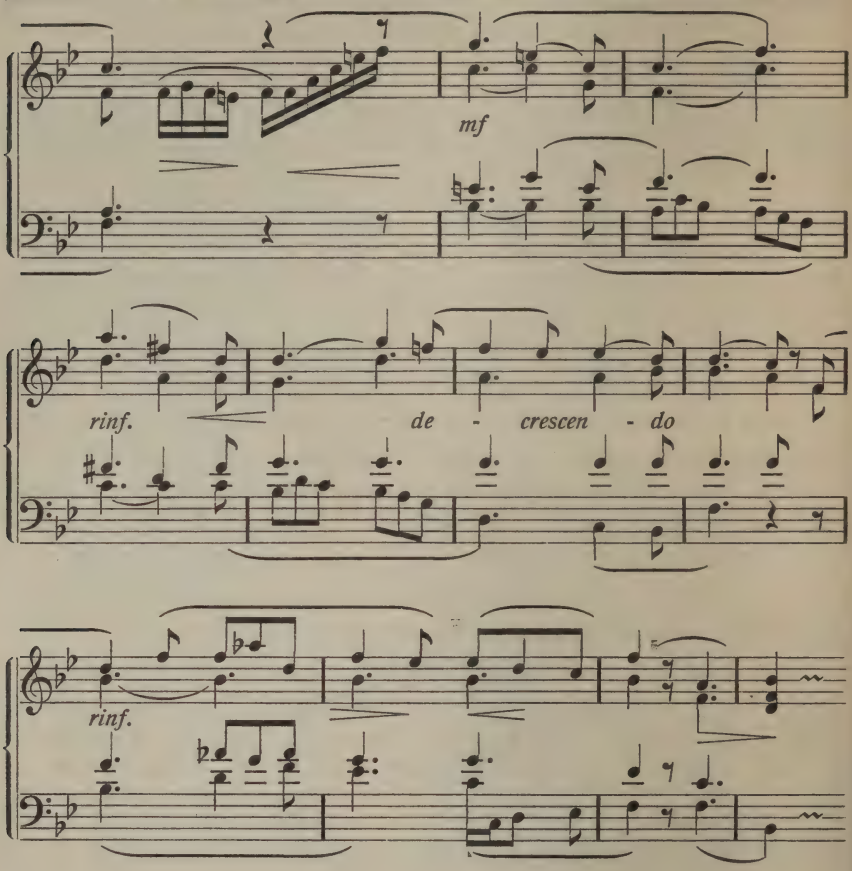
heimlicherweise dem Feuertode geweiht worden. Ewig schade darum, weil durch ihre Vernichtung die Möglichkeit der Vertiefung in die allererste tondichterische Offenbarung eines so früh beginnenden hochbegabten Geistes für immer vereitelt ist.



Dieses Allegro zeichnet sich wohl weniger durch die Originalität der Motive aus als vielmehr schon durch eine bemerkenswerte Prägnanz im Aufbau (offenbar sollte es in dieser Beziehung in gewolltem Gegensatz stehen zu dem allzu redselig geratenen op. I, der Ouvertüre), durch eine freie Durchführung, in der ein neues Motiv in punktiertem Rhythmus eine bedeutsame Rolle spielt und besonders im Wiederholungsteile durch eine schon staunenswerte Beherrschung des figurativen und kontrapunktischen Momentes.

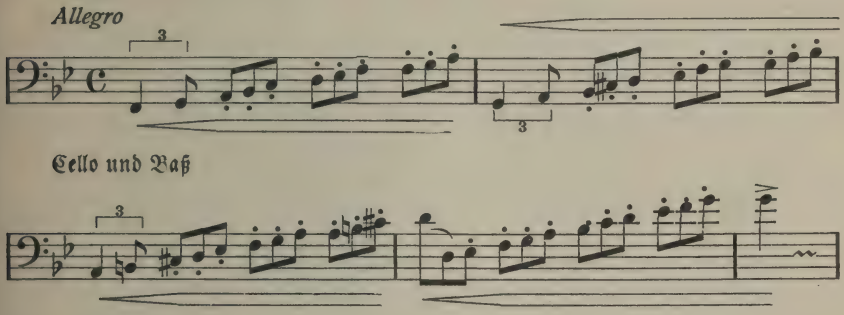
Der zweite Satz: Adagio (recht langsam und innig zu spielen, ♪ = 80—90) ist die Pharaphrase folgenden Hauptgedankens:





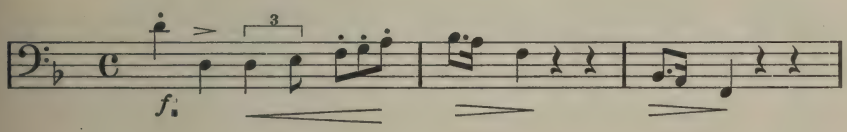
Der später zu einsamer Höhe sich entwickelnde Thematiker Reger schafft in diesem seinen ersten breit ausladenden Satze schon ein durchaus einheitlich gebautes stimmungsvolles Gebilde, in welchem groß angelegte Steigerungen mit entsprechender dynamischer Abtönung (die später so charakteristisch werdenden abrupten dynamischen Gegensätze werden bereits sichtbar) und ein wunderzarter, aus dem Ganzen organisch hervorwachsender Schluß eine Beherrschung und Verwendung der Dynamik bekunden, die stark an Beethoven erinnert. Vielleicht tut man gut, dieses erste Regersche Adagio als eine absichtlich gewollte Beethovenstudie anzusprechen, denn sie entstand ja in der Zeit von Regers erster großer Beethovenbegeisterung.

Von ganz anderm Holze nach Form, Stimmung und Charakter ist der „attacca" darauf zu spielende Finalsatz, mit „Aufschwung" Allegro energico (nicht zu schnell) bezeichnet. Der Komponist verlangt hier noch ein zweites Violoncello oder einen Kontrabaß von halber Größe, „um nicht zu übertönen", vielleicht aber auch, um einige sehr behende Stellen, wie zum Beispiel die nachstehende

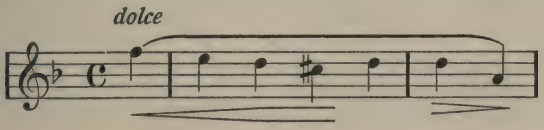


innerhalb der Quartettbesetzung als nicht allzu ungeschlacht erscheinen zu lassen. —

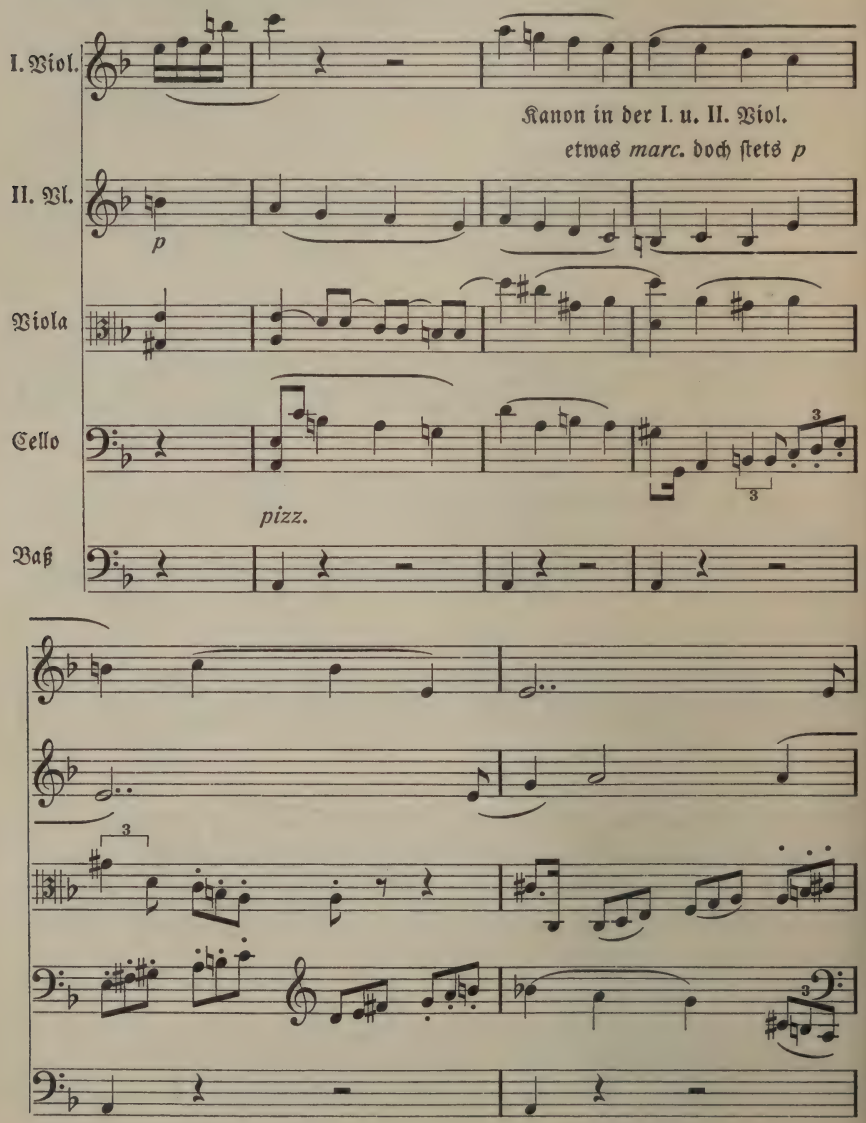
Der Satz beginnt mit einem sehr flotten, von dem Cello vorgetragenen Thema:

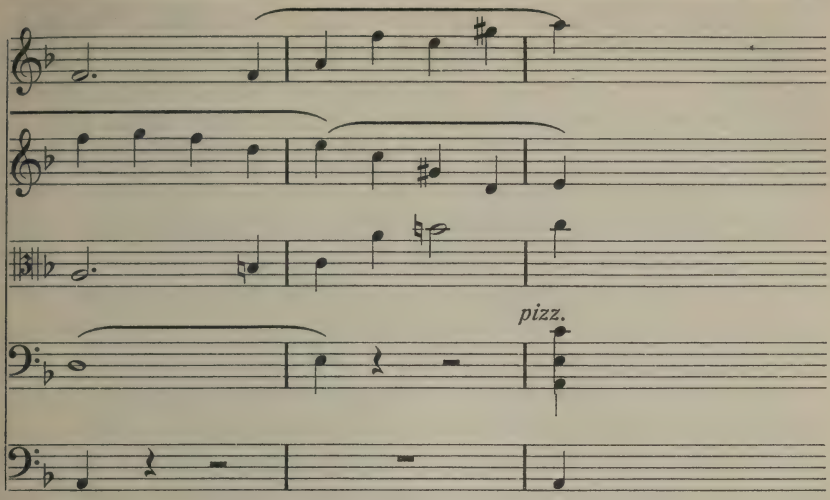


Nachdem dieser Gedanke von der ersten Geige unter lebhafter Triobegleitung der zweiten Geige, der Viola, des ersten Cellos und Pizzicatos des zweiten Cellos übernommen, folgt dann ein von der ersten Geige und dem zweiten Cello ausgeführtes zweites Thema, das später eine interessante Rolle spielt, es heißt:

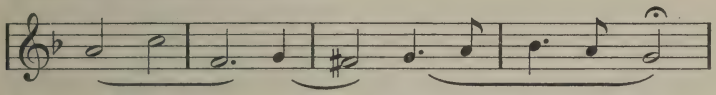


Im weiteren Verlaufe der Durchführung verwendet der Komponist dieses Thema zu einer imitatorischen, beziehungsweise kanonischen Bildung, die gewiß schon die spätere Löwenpranke verrät:

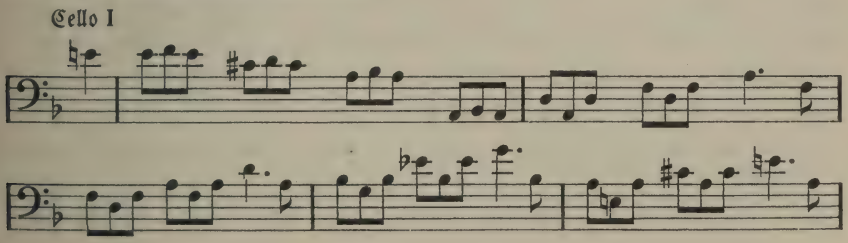




Vor Eintritt des Hauptthemas bringt der Komponist noch eine 59 Takt lange Episode, deren Hauptgedanke:



unverkennbare Ähnlichkeit hat mit dem ersten Thema des Adagio. Sicherlich soll durch diese Übereinstimmung der Gedanken dieser Satz in engere innere Beziehung zu dem vorausgehenden langsamen Satz gebracht werden. Das zitierte Thema wird in allen Stimmen mehr oder weniger wörtlich durchgeführt und erfährt schließlich eine großartige Steigerung, die endlich als Höhepunkt des ganzen Satzes auf der Dominante a gipfelt. Nach Eintritt des ersten Hauptthemas folgt abermals eine prägnante Verwebung der Themen dieses Satzes und unter Beiziehung eines neuen, zu reicher Figuration sich eignenden Gedankens:



eilt der Satz in frisch pulsierendem Leben dahin und schließt in schöner, pathetischer Weise unisono mit dem Hauptthema ab.

Natürlich hatten die Eltern des Urhebers wie auch ich eine recht große Freude an dem neuen, so rasch entstandenen Werk. Wir mußten diese erste Betätigung auf dem heiklen Felde der Kammermusik schon um dessenwillen hoch einschätzen, als es ja Tatsache war, daß Max bislang weder die vollständige Partitur eines klassischen Streichquartettes studiert, noch eine gute Quartettvereinigung überhaupt hatte spielen hören. (Bei unseren Musikproben war er weder als Zuhörer noch als Mitwirkender anwesend.) Also auch hier wie bei dem ersten Werke für Orchester und Klavier absolut selbständiges, ja fast voraussetzungsloses Schaffen.

Was nun wohl unsre höhere Instanz, Herr Dr. Riemann, dazu sagen werde?!? Das zu wissen waren wir vor allem begierig, und so sandten wir es ihm wiederum. — Mittlerweile war an die Eltern meines Schülers die brennende Frage herangetreten, ob ihr Sohn sich endgültig dem Lehrer- oder Musikerberuf widmen solle. Darum ersuchten sie bei der Einsendung des Manuskriptes Herrn Riemann gleichzeitig um die objektive Beantwortung der schicksalsschweren Frage, ob Max genügend musikalisches Talent habe, einstens seine Lebensexistenz darauf gründen zu können. Die Antwort blieb nicht lange aus und sagte den Eltern, daß ihr Sohn unzweifelhaft großes Talent besitze, auf Grund dessen er sich getrost die Musik als Berufsstudium erwählen möge. Riemann fügte noch bei, daß er die Hand über ihn halten wolle, wenn man sich entschließen könne, ihm denselben zur weiteren Förderung und Ausbildung anzuvertrauen.

Diese so hocherfreuliche Antwort machte uns alle sehr zuversichtlich und erfüllte uns mit den schönsten Plänen für Maxens Zukunft. Daß dieser berühmte Gelehrte sich selbst anbot, der großen, jetzt so mächtig nach höherer Ausbildung verlangenden Begabung unsres Jungen die Wege zu weisen, mußte uns alle mit Dank und Freude erfüllen. Aber bevor es da zu einer glatten Zusage kommen konnte, waren doch noch einige wichtige Punkte wohl zu überlegen. Herr Riemann wirkte damals am Fürstlichen Konservatorium in Sondershausen als Lehrer. Das Absolutorium dieser Anstalt aber konnte unserm Eleven in dem Falle wenig oder gar nichts nützen, als er später damit etwa Anstellung als Musiklehrer an einer bayerischen Lehrerbildungsanstalt oder einem bayerischen Gymnasium finden wollte. Hierzu war vielmehr ein im eigenen Lande erworbenes Zeugnis über den Abschluß

einer staatlich normierten musikalischen Ausbildung nötig. Was nun tun? Unser Junge war vor der ihm drohenden Wolke gar nicht sonderlich erbaut. Er wäre jetzt am liebsten gleich nach Sondershausen geeilt und hätte dort weiterstudiert. Aber auf das Drängen und den Rat verschiedener allzu ängstlicher Bekannten und Verwandten beharrten die Eltern schließlich auf dem Standpunkt, daß der Sohn der „Sicherheit" wegen vor allem die nächst höhere Etappe zum Lehrerberufe, das Schullehrerseminar in Amberg absolviere. — Im Juli unterzog er sich auch der normativgemäßen Aufnahmeprüfung in diese Anstalt mit Note I in allen Fächern. —

Kaum heimgekehrt, warf er sich aber mit Allgewalt wieder in die Arme seiner geliebten Musik und schrieb in kürzester Zeit ein prächtiges Largo für Klavier und Violine und den ersten Satz eines Streichquintetts in Cis Moll. — Dann kam eine böse Zeit des Hangens und Bangens. Der Gedanke, nun zwei Jahre in den Mauern eines Seminars interniert zu werden, war gar nicht nach seinem Geschmack. Ich selbst besorgte wohl mit Grund, daß ihn die Seminarzeit zunächst in musikalischer Hinsicht gar wenig fördern würde und er entweder Gefahr liefe, die Freude an der Musik zu verlieren oder aber all sein Sinnen und Trachten nur auf diese Disziplin zu werfen und die übrigen Lehrgegenstände zu vernachlässigen. Bei seiner großen Selbständigkeit im Denken, seinem stark ausgeprägten Selbstgefühl und seinem naturgemäß mit den Jahren mehr und mehr zutage tretenden Willen nach größerer Freiheit und Ungebundenheit fürchtete ich außerdem, daß er sich den strengen Satzungen eines Lehrerseminars nicht genügend fügen könnte, und riet daher von dem Besuch dieser Anstalt ab. Wir hatten ja bereits das schöne Urteil von Herrn Riemann, der in dem obenerwähnten Brief auch noch schrieb, daß Max es auf dem Gebiete der Musik sicher so weit bringen würde, als auf dem pädagogischen Felde, und so ward endlich auch von den Eltern beschlossen, den Sohn schon jetzt ganz der Musik zuzuführen*. Vorher wollten sie sich über sein Kompositionstalent noch das Urteil von Herrn Professor Josef Rheinberger in München einholen, da der Gedanke, Max an die dortige Königliche musikalische Akademie zu schicken, seitens der Eltern aus oben angeführtem Grunde noch nicht ganz aufgegeben war. Die damalige Situation wird wohl am besten beleuchtet durch nachfolgenden Brief, den mir mein junger Freund

* Von großem bestimmenden Einfluß auf die Berufswahl war hier besonders auch die Opernsängerin Fräulein Wilhelmine Mayer, Tochter des Rechtsanwalts Gottlieb Mayer in Weiden, die in der Regerschen Familie häufig verkehrte. Siehe Anmerkungen.

am 30. August 1889 von Königswiesen aus, wo er sich während der Ferien wieder einige Wochen aufhielt, schrieb. Er lautet:

Hochgeehrter Herr Lehrer!

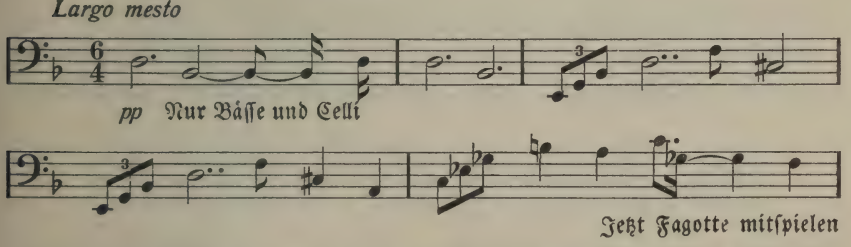
Quartett und Largo sind also wieder zurück von Rheinberger. Er schrieb: „Ihre Kompositionen, die hiermit zurückerfolgen, habe ich durchgesehen und glaube ich in denselben trotz der Unreife genügendes Talent gefunden zu haben, um sich der musikalischen Laufbahn zu widmen, obschon ich keinesfalls eine Verantwortung hierfür übernehmen kann, was ich für alle Fälle ausdrücklich bemerke. Wenn Sie gesonnen sind, Ihre Studien (wenigstens zwei Jahre) an der Münchner Musikschule zu machen, so melden Sie sich dort persönlich zur Prüfung am 16. September." Herr Rheinberger hat den Brief nicht geschrieben, sondern nur unterschrieben. Mit der Unreife hat er leider nur allzusehr recht. Ich werde Ihnen jetzt etwas schreiben, worüber Sie fast etwas erstaunt sein dürften: Ich fühle am allermeisten selbst meine Unreife und sage auch, daß all meine bisherigen Kompositionen Schundware sind, da ihnen fehlt — die künstlerische Vollendung, das heißt, es fehlt ihnen so eigentlich, was den genialsten Entwurf oder vielmehr Gedanken erst zum Kunstwerk macht, die geistige, verstehen Sie mich wohl, ich meine die geistige Bedeutung des Motivs oder Gedankens — Verarbeitung des Gedankens, und diese kann erst dann am vollkommensten sein, wenn sich mit dem Notwendigen des Schaffens die technisch vollkommene Ausbildung paart. Ich besitze bis jetzt aber — aufrichtig gesagt — nicht die geringste Technik. Meine Sachen mögen wohl Stellen aufweisen, die ganz gut sind — allein es ist kein Meister vom Himmel gefallen.

Deswegen trachte ich so sehr nach Sondershausen zu kommen. Ich glaube nämlich das: ein Talent, das nicht früheſtens ausgebildet wird, geht zugrunde. In diesem Sinne wären die zwei Jahre in Amberg verloren. Betrachten Sie sich einmal die Sachlage, ob ich nicht recht habe und ob es nicht eine himmelschreiende Todsünde wäre, wenn ich nach Amberg ginge, um mich — musikalische Phantasie betreffend — in lauter Regeln über die Herstellung des besten Düngers und so weiter zu ersäufen. Doch genug davon. Aber ja um Himmels willen keine Ausbildung nach M. Winkler*! Papa ist immer noch etwas gegen Sondershausen. Frau Pate ist sehr dafür. So würde ich denn

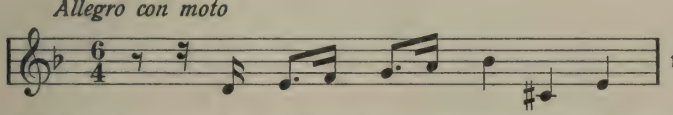
* Verfasser des damals in den bayrischen Lehrerbildungsanstalten eingeführten musikalischen Lehrbuches. Reger war auf die Bücher dieses Theoretikers wegen allzu schablonenhafter Behandlung des Lehrstoffes nicht gut zu sprechen.

diesen Winter zu Hause bleiben und studieren über Hals und Kopf. Jetzt muß ich Sie, hochverehrter Herr Lehrer, schon auf eine große Bitte vorbereiten. Sie haben Dr. Riemanns Harmonielehre. Dürfte ich nicht um dieselbe ersuchen, um mich gründlich in Riemanns System einzuleben, um in der Harmonielehre auch selbst Herrn Riemann gegenüber fest zu sein!? Ich würde Ihnen von ganzem Herzen für diese Gefälligkeit dankbar sein. Frau Pate meint, es sei besser, in einer kleineren Musikschule tüchtig auf den Zahn gefühlt zu werden und entsprechend weiter zu kommen, als an einer größeren Anstalt unter etwa vierhundert Schülern zu versauern. (Bravo! Sehr gut!) Und eines bin ich auch noch sicher, daß sich nämlich Herr Dr. Riemann ganz anders um mich annehmen wird als Herr Rheinberger, und das ist schon sehr zu berücksichtigen. Bis jetzt steht es schon ziemlich sicher, daß ich also zu Riemann komme.

NB. Ich habe Ihnen letzthin einige Notenbeispiele geschrieben!* Mit den vier Hörnern wird es nichts. Ich kann mit zweien, höchstens dreien dasselbe erreichen. Die Wirkung einer Komposition hängt nicht von den vielen Instrumenten ab, sondern von der geistigen Verarbeitung der Motive. (Dies sollten sich auch manche neuere Franzosen merken, welche glauben, mit 95 763 Instrumenten täuschen zu können.) — Schüren Sie diese Beispiele ins Feuer und prüfen Sie, ich bitte Sie, diese:



Das wäre der Anfang der Introduktion (zur Symphonie).
Jetzt ein ganz unschuldiges Thema:



* Es waren einige Themen zu einem Symphoniesatz, der schon in seinem Kopfe spukte!

Bezüglich des Cis Moll-Quintetts* werden Sie wohl erstaunt sein und den Kopf schütteln, warum ich eigentlich dieses Werk nicht fortsetze. Der erste Satz — glauben Sie mir — ist so in sich selbst abgeschlossen, daß er keinen zweiten oder dritten Satz mehr duldet. Also wie taufen wir's?? Ich glaube, daß ich recht habe. Bis jetzt habe ich noch gar nichts geschrieben von der Symphonie außer ♭ $^6/_4$ in Gedanken. Übrigens kann man nicht vorhersagen, ob ich nicht doch vielleicht mit dem ersten Satz in der Tasche nach Weiden komme!**

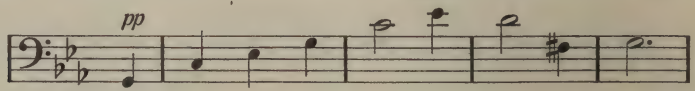
Ich habe jetzt die Partitur der V. Symphonie von Beethoven. O Gott, da merkt man erst, wie viel Feinheiten da drinnen stecken — abgesehen von dem himmlischen Thema:

Beethoven gibt in dem ersten Satz ein Bild des tiefsten leidenschaftlichsten inneren Ringens.

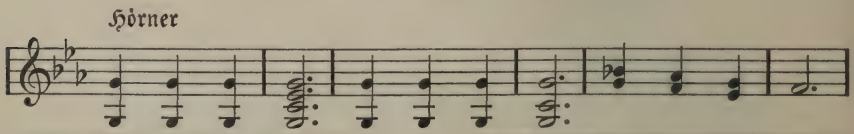
Dann das wundervolle Adagio!!! Gleich dieser männlich ernste und doch so weiche Hauptgedanke und dann das sieghafte Thema

das später nach C transponiert so majestätisch auftritt!

Das Scherzo ist geradezu das Beste von allen seinen — das bachantische der „Neunten" vielleicht ausgenommen. Das eilige Heraufstürmen der Baßfigur

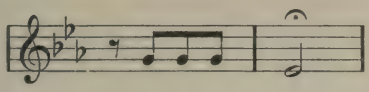


und gleich darauf das wie erschrocken auftretende pp der Streicher im ritardierenden Tempo. Kommt Ihnen das zweite Thema



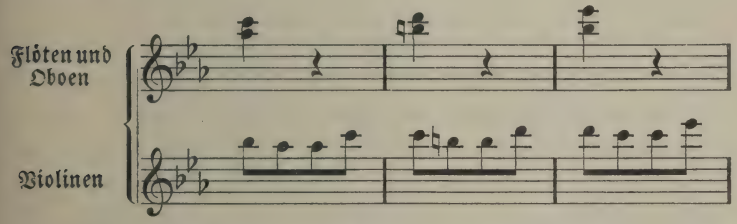
* Dieser Satz ist wohl verschollen.
** Der Symphoniesatz wurde nicht geschrieben!

nicht als eine Umbildung des Motives:

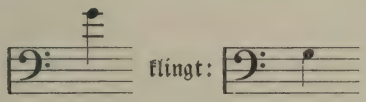


vor? Der erste Takt ist unbedingt nur Auftakt — dem entsprechen 𝄾 ♪♪♪; der halben Note entspricht dann der ganze Takt 𝅗𝅥. — Die Durchführung dieses Motives ♪ ♪ ♪ | 𝅗𝅥. | ist später wunderbar, am größten jedoch dort, wo er den großen Orgelpunkt auf As beginnt und dann das Hauptmotiv ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ 𝄽 ♩ | ♩ 𝄽 ♩ | 𝅗𝅥 (das Anfangsmotiv der Bässe) durchführt in den Pauken.

Das Finale ist riesig schwer, aber wieder sehr schön, man möchte fast meinen, wenigstens ein engherziger Philister würde schon so sagen — Beethoven wäre fast gar etwas zu feurig — triumphierend — feierlich geworden. — Der Klavierauszug von Fr. Liszt ist wirklich ausgezeichnet. — Im ersten Satz kommen Fälle vor wie:



Im vierten Satz führt er das Kontrafagott in der Notierung bis



eine riesige Höhe.

Jetzt glaube ich aber, Sie lange genug belästigt zu haben, und füge deshalb nur noch die besten Empfehlungen und Grüße von meinen Eltern und mir an Sie, Ihre geehrte Frau Gemahlin und Luise hinzu und verbleibe

Ihr

dankbarst ergebener Schüler

Max Reger.

Man sieht aus diesem wichtigen Dokumente, welch ungeheurer Drang nach Weiterbildung den mächtig Aufstrebenden in jener Zeit beherrschte, muß staunen über das intime Verständnis für die Werke seines Lieblingsmeisters Beethoven, aber auch Respekt haben vor der unerbittlichen Selbstkritik seines Schaffens. Er, der bisher schon in die hohen Regionen des Kontrapunktes aufgestiegen, daß er durch seinen Wagemut einem Riemann Anerkennung abnötigte, fühlte jetzt, daß er nicht die geringste Technik habe, und das Studium der Partituren Beethovens bringt ihn zu der wichtigen klaren Erkenntnis, daß es seinen bisherigen Themen an geistigem Gehalt gebreche.

Man hat seiner Musik später oft genug den Vorwurf gemacht, sie fuße nur auf einer mechanischen Veranlagung, wie solche analog bei großen Rechenkünstlern zu finden sei. Die das behaupten, können sich durch den obenerwähnten Brief eines andern belehren lassen, in welchem doch der erst an der Schwelle seiner Laufbahn stehende Kunstjünger sich schon aufs klarste bewußt ist, daß ein Thema eine Bedeutung und Tiefe haben müsse, wenn es des Verarbeitens wert sein solle, also bei der so ernsten ingeniösen Arbeit des Schaffens mit der Technik allein nicht auszukommen sei.

Daß es damals Reger mit dieser Selbstkritik, wie mit der Erwerbung einer möglichst soliden Kompositionstechnik und überhaupt einer sicheren, elementaren Grundlage heiliger Ernst war, zeigte er bald dadurch, daß er, nachdem ich ihm Riemanns Lehrbuch der Harmonielehre ausgehändigt, sofort ans Studium ging und die in genanntem Buche aufgeführten Übungsbeispiele (etwa tausend Aufgaben!) samt und sonders bearbeitete. Vor mir liegt ein großer Teil dieser umfangreichen Studien, die mir Reger später zum Geschenk machte, und die in ihrer gewissenhaften Bearbeitung auf vier Systemen und in vier Schlüsseln, besonders in Anbetracht der so kurzen Spanne Zeit, in der sie entstanden (Oktober 1889 bis Frühjahr 1890) ein herrliches Dokument eisernen Fleißes und Strebens nach der Erlangung eines größtmöglichen, soliden technischen Fundamentes bilden.

Am Schlusse seiner Studien faßt hier Reger das Gesamtergebnis in einer ausführlich mit Beispielen reich belegten Übersicht zusammen, die sich nur auf Grund einer vollständigen und selbständigen Durchdringung und Aneignung des großen, reichen Stoffgebietes ergeben konnte. In der Zeit der Erledigung einer so umfangreichen grundlegenden Arbeit gestattete er aber auch seinen zahllos auf ihn einstürmenden Gedanken, einen höheren Flug zu nehmen, und so entstanden in der gleichen Zeit neben einigen Liedern vor

allem sechs große Präludien und Fugen für Klavier, die er Herrn Dr. Riemann bei seiner Ankunft in Sondershausen zu überreichen gedachte. —

Den äußeren Anlaß zu diesem letzteren Werk gaben einerseits die in meiner Bibliothek vorhandenen sechs Präludien und Fugen von Anton Rubinstein, sowie dann ganz besonders das „Wohltemperierte Klavier" von J. S. Bach. Mit Allgewalt muß es ihn schon jetzt zur höchsten Form der polyphonen Kunst, zur Fuge, in der er später mit sein Allerbestes schaffen sollte, hingezogen haben, wobei als Vorbilder hierzu die Sonnenfugen des „Wohltemperierten" als gerade gut genug erachtet wurden. Von diesem Werke hörte ich ihn bald nur mehr in den höchsten Regionen der Begeisterung reden, da es offenbar in seiner Seele etwas unendlich Kongeniales erregt haben mußte. In raschester Folge entstanden die obenerwähnten sechs Präludien und Fugen, die schon von einer hoch bemerkenswerten Beherrschung der Fugenform zeugten, einer Beherrschung, die in kürzester Zeit und auf rein autodidaktischem Wege erfolgt war. Die Krone dieser Fugen war die sechste, eine Doppelfuge von kolossalen Dimensionen, die in ihrer ganzen Anlage eine große Verwandtschaft mit der Riesenfuge in op. 106, der Sonate für das Hammerklavier von Beethoven, hatte.

Mit solcher Morgengabe konnte sich der angehende junge Meister vor seinem künftigen berühmten Lehrer getrost sehen lassen, und sicherlich haben diese bisher unveröffentlicht gebliebenen Studien Herrn Riemann damals auch große Freude gemacht. Sie kamen meines Wissens lange nicht von seinem Arbeitstisch und sind wohl auch heute noch als wertvolles Regerdokument im Besitze der Familie Riemann.

Viertes Kapitel

Sondershausen

Glücklich der, der seinen Beruf erkannt hat; er verlange nach keinem anderen Glück. Er hat seine Arbeit und Lebensaufgabe und wird ihnen obliegen. / Carlyle

In theoretischer und praktischer Hinsicht wohl vorbereitet, die Brust hochgeschwellt von Idealen und vom Streben nach Erlangung höherer geistiger Aussichtspunkte trat der Siebzehnjährige am 8. April 1890 seine Reise nach Sondershausen an. Unsre innigen Glückwünsche hatte er zum Geleite. Bei solch herrlicher Veranlagung, bei solch feurigem Drange nach höherer Betätigung und Übung der eingeborenen geistigen Riesenkräfte brauchte uns indes für seine Zukunft nicht bange zu sein.

Zum Eintritt in das vom Hofkapellmeister Adolf Schultze geleitete Fürstliche Konservatorium der Musik hatte sich Reger zunächst einer Prüfung zu unterziehen, die in diesem Falle wohl nur eine Formsache war. Er spielte seinem künftigen Lehrer Riemann am Klavier unter anderm die Sonate op. 28 in D Dur von Beethoven vor, die wir nach der Riemannschen Phrasierungsausgabe einstudiert hatten. Die Prüfung in Harmonielehre konnte unserm Jungen auf Grund der vorgelegten Studien wohl erlassen werden. —

Herr Dr. Riemann, wie dessen Familie, nahmen sich des Ankömmlings gleich in jeder Weise an und sorgten dafür, daß ihm das Eingewöhnen nicht schwer fiel. Reger war hochentzückt von der so überaus liebenswürdigen Aufnahme im Hause des großen Gelehrten und machte seiner Freude hierüber bald in einem ausführlichen Briefe an mich Luft. — Da er auf die damalige Situation ein helles Licht wirft, sei er nachfolgend im wesentlichen wiedergegeben:

Sondershausen, den 11. April 1890.

Hochverehrtester Herr Lehrer!

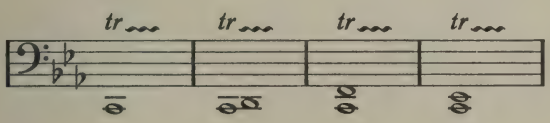
Nun sind wir da! Als ich am Bahnhofe ausstieg, standen Herr Dr. Riemann und sein kleinster Sohn da und erwarteten mich. Dann gingen wir in seine Wohnung, wo ich erst essen mußte, und hierauf führte er mich in meine Wohnung, die er für mich besorgt hatte. Jetzt passens auf! Also ich habe die

Wohnung sozusagen als Zimmerherr gemietet, muß also mittags im Hotel essen. Allein, das gibt es nicht. Ich muß (denken Sie doch) bei Herrn Doktor Mittag essen! Herr Doktor ist gegen mich die Freundlichkeit selbst. Alle andern holte er nicht ab; alle andern müssen im Hotel essen.

Wir haben ein ganz internationales Phrasierungsbureau hier: ein Herr Waag, der schon Konzertmeister war, ist aus Rußland, Herr Greeling ist aus Utrecht, der dritte ist gar in Mexiko geboren. Herr Lehrer haben neulich die Analysis des Wohltemperierten Klavieres angekündigt gesehen. Ich fragte Herrn Doktor darüber: das Werk war bis Dienstag erst bis zur Fis Moll-Fuge (erster Teil) gediehen; dagegen zeigte er mir Donnerstag schon die A Dur-Fuge (erster Teil). Einstweilen in Korrekturbogen gedruckt sind das C Dur-Präludium, C Dur-Fuge, Cis Dur-Präludium und Fuge, D Dur-Präludium und Fuge und Es Dur-Fuge und Präludium und die entsprechenden Molltonarten. Ich habe es schon, so weit es gedruckt ist, nämlich bis zur Es Moll-Fuge, das Werk scheint ein riesiges zu werden, da jetzt schon vierundsechzig Seiten gedruckt sind.

Ferner gab mir Herr Doktor seinen Katechismus der Harmonielehre, und überhaupt steht mir sozusagen seine ganze Bibliothek zur Verfügung.

Das ist nett: der eine Hamburger kann nicht begreifen, wie mir solche Motive einfallen können: Fuga bizzaro, F Moll und die andern Sachen! Er sagt, er könne solche Motive nur in der größten Wut erfinden. Herrn Doktor gefallen die Präludien und Fugen sehr. Er sagte, sie seien sehr schön, die letzte so eine Art op. 106. Er will die letzte genau anschauen. Ein Hamburger, dem ich den famosen Orgelpunkt auf C vorspielte,



Sie kennen ihn ja, vermag nicht zu begreifen, wie einem so etwas einfallen kann. Daß ich bei Herrn Doktor das „Wohltemperierte" lernen will, freut ihn sehr, und wird er dasselbe nächste Woche mit mir beginnen. Sie glauben nicht, wie Herr Doktor sich meiner annimmt! So belege ich zum Beispiel nicht Soloklavier und habe doch auf Herrn Doktors spezielles Verlangen Klavier-

stunden (zwei wöchentlich) bei Herrn Doktor bekommen, als wenn ich Soloklavier wirklich belegt hätte!

In der Theorie komme ich sogleich in die Kontrapunktklasse. O, es ist hier sehr schön! Bei Herrn Riemann jeden Tag mindestens eine Stunde zu sein oder gar Spaziergänge mit ihm zu machen! Ich freue mich nur, wenn der Unterricht beginnt! Seine Frau Gemahlin hat mir versprochen, den ganzen Brahms vorzusingen! Das wird ein Hochgenuß werden!...

Man sieht, unser Junge hätte es gar nicht besser treffen können. Ein großer Musikgelehrter, selbst mitten im praktischen Leben stehend, hatte klar erkannt, daß es mit diesem Schüler eine ganz besondere Bewandtnis habe; deshalb wollte er ihn in seine ganz besondere Obhut nehmen und ihm vor allem den unschätzbaren Vorteil eines möglichst häufigen unmittelbaren Verkehrs gewähren. So kam es, daß Reger im Hause Riemann bald wie das eigene Kind gehalten wurde. Auch Herrn Dr. Riemanns Gattin hatte den aufgeweckten Jungen mit seinem stets offenen und heiteren Wesen bald sehr lieb gewonnen, desgleichen auch die Kinder, so daß er sich in solch gastfreundlichem Hause bald wie „daheim" fühlte und Trennung und Abwesenheit vom Elternhause sich nicht nachteilig geltend machten.

Alle seine Briefe aus jener Zeit geben Zeugnis von der großen Verehrung, die er seinem berühmten Lehrer zollte und wie wohl er sich in den neuen Verhältnissen fühlte. Welch außerordentliche musikalische Anregung bot ihm auch nicht das Haus Riemann! Da durfte er sich bald erfreuen an den Vorträgen eines berühmten Pianisten, Geigers oder einer namhaften Sängerin, bald war ein Musikgelehrter anwesend, wobei über schwebende Probleme der Musikwissenschaft gesprochen wurde. Seine Literaturkenntnis vermehrte sich bald um einen reichen und wichtigen Schatz, indem ihm Frau Dr. Riemann die Gesänge und Lieder von Brahms vorsang, die er zu seiner großen Freude am Flügel begleiten durfte. Das Städtchen selbst gab dem musikdurstigen Jüngling eine hochwillkommene Anregung durch die berühmten fürstlichen Lohkonzerte, von denen Reger nicht leicht eines versäumte.

Das alles zusammen genommen mußte notwendigerweise kräftige Impulse schaffen, sich zunächst mit aller Macht auf die „Pflichtfächer" zu werfen; und um die Lücken in seinem musikalischen Können und Wissen auszufüllen, studierte er im Klavierspiel mit großer Ausdauer und schönem Erfolge Bachs „Wohltemperiertes", wie auch die herrlichen Etüden von Chopin. Im Kontrapunkt wollte er unter Verleugnung alles dessen, was er sich daheim als Auto-

4. Max Regers Geburtshaus in Brand

BOSTON PUBLIC LIBRARY

5. Die Wohnung der Familie Joseph Reger in Weiden

didakt erworben, ganz von der Pike auf dienen: er begann in Riemanns Unterricht mit den elementarsten Übungen. Geschadet hat es ihm jedenfalls nicht. —

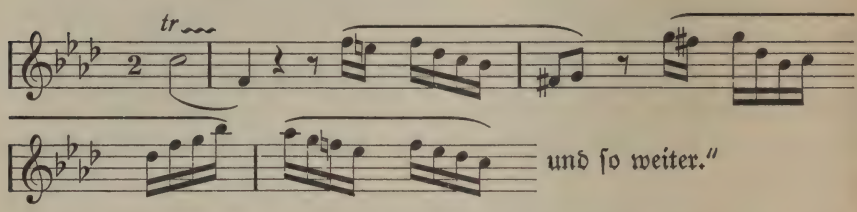
Mit Vorliebe studierte Reger in Sondershausen auch die Orgel, und zwar seinen geliebten Bach in seinen Kolossalwerken; auch in dieser Disziplin hatte er Riemann als Lehrer. Als Übungsinstrument diente hierbei eine Orgel mit kleiner Disposition, auf welche aber die Entstehung der einige Jahre später komponierten Regerschen Riesenwerke für Orgel wohl kaum zurückgeführt werden kann. —

Bei diesen praktischen Studien, die eine möglichst solide Grundlage zu dem wohl instinktiv im voraus geahnten herrlichen späteren Bau liefern sollten, mußte während der kurzen Sondershausener Periode das eigentliche freie Schaffen naturgemäß ganz in den Hintergrund treten. Ich habe meinen jungen Freund in einem meiner damaligen Briefe wohl auch daran erinnert, weil ich in einem seiner Briefe (datiert vom 6. Juli 1890) folgenden hierauf bezüglichen Passus finde:

„Komposition! O Gott, wenn ich daran denke! Zeit — Zeit — Zeit! Aber warten Sie, ich werde in den Ferien ein Streichquartett schreiben, das soll eine Hölle von Kontrapunkt werden (Finale, große Fuge!) ja, die Fugenform hat mich ganz gefangen genommen! Ich bin aber auch nebst Herrn Doktor hier der Einzige, der sich damit beschäftigt. Die andern haben eben das Gefühl noch nicht dafür. Die Hamburger (obwohl sie älter sind) befinden sich als Künstler eben noch in dem Stadium der ‚ersten Liebe' zur Kunst. Sie geben ja zu, daß ich das richtige Kunstideal hätte, aber sie meinen, der Reger komponiert nicht, sondern berechnet. Möchte aber schon fragen, was geistig bedeutender, was mehr geistigen Gehalt in sich birgt, wenn man sehr homophon schreibt oder wenn man sehr polyphon schreibt. Ich glaube übrigens, daß sie wissen, daß bei mir doch nicht alles Berechnung ist. Denn dann wäre es ja Blödsinn, zur Musik zu gehen. Ich glaube, Herr Lehrer wissen, daß ich bis jetzt doch nicht alles berechnet habe ... Nun kurz und gut, warum die Kerls meine Musik nicht verstehen: Das sind alles junge Leute von fünfzehn bis zwanzig Jahren; es hat so jeder ein interessantes Verhältnis mit irgend einer Schönheit in Hamburg oder hier, was aber bei mir nicht der Fall ist, und da hoffen die guten Kerls in meiner Musik den Widerhall ihrer Empfindungen verspüren zu müssen, worin sie aber gründlich getäuscht werden! Sie sagen ja, Reger schreibt, wie wenn er schon fünfundvierzig Jahre

alt wäre. Ja, aber leidenschaftlich; (F Moll-Fuge und Phantasie!) da können sie doch nicht so sein; aber das kommt ihnen wild vor:

NB. Das ist wild:



und so weiter."

Und in bezug auf anderweitige musikalische Verhältnisse Sondershausens enthält dieser Brief noch folgende bemerkenswerte Stellen:

„Heute in der Generalprobe zum Lohkonzert Tassos Triumph von Liszt, die Beethoven-Ouvertüre von Lassen, die Ruy Blas-Ouvertüre von Mendelssohn, das Meistersingervorspiel von Wagner und — die 4. Symphonie von Brahms gehört. — Nun ja; das Meistersingervorspiel wurde halt gründlich verhetzt. Es heißt: ‚Sehr mäßig!' als Tempobestimmung. Nun übersah aber der Dirigent, daß es ein zweizähliger und nicht ein vierzähliger Takt (wie er ihn gab) ist. —

Nun zu Brahms. Ich weiß nur, daß das ein herrliches Werk ist. Natürlich, wer in der Musik nur den Ausdruck seiner sentimentalen — verliebten Stimmung sucht, wie meine lieben Hamburger Kollegen, dem kann die echte Kunst eines Bach, Beethoven und Brahms nicht gut gefallen! Herb, furchtbar herb, melancholisch — nicht appassionata! ist sie. Nur im vierten Satze (chaconne) schreibt er appassionata vor. Das ist aber auch ein Finale! Gespielt wurde sie sehr mittelmäßig. —

Herr Lehrer haben neulich verschiedenes über Klavierspiel u. a. gefragt. Nun, wie man speziell Riemannisch spielt, das kann ich Ihnen brieflich nicht gut auseinandersetzen; aber wenn Sie wollen — nun, ich komme ja im August wieder nach Weiden.

Ich habe jetzt durch: Chopin: zwölf Etüden, op. 10 und von op. 25 Nummer 1, 3, 4, 7, 9. Wenn Sie diesen Brief erhalten, studiere ich Nummer 2 und Nummer 1 der drei Etüden für die Methode von Moscheles und Fetis.

Ich kann auf diese Weise bis Oktober mit Chopin fertig sein. Mühe kostet es; aber es geht. Bachs ‚Wohltemperiertes' schreitet rüstig fort — auch bei Herrn Doktor, der jetzt den zweiten Teil phrasiert. Kreisleriana von Schu-

mann, Berceuse von Chopin, Präludien von Chopin nehme ich auch mit. Orgel bringe ich zwei Bände Bach mit nach Hause. — Kontrapunkt habe ich jetzt vier Aufgaben im Doppelten gemacht und werde bis August den Doppelten in der Oktave durcharbeiten. — Erstaunt werden mich Herr Lehrer vielleicht ansehen, wenn ich wieder nach Weiden komme, denn ich glaube, daß ich mich in jeder Weise verändert habe. In Weiden muß man ja zum Philister werden. Klatsch gibt es natürlich hier auch. Das amüsiert uns aber am meisten. — Wir vier sind ganz durchtriebene Kerls und wissen's so zu machen, daß die Sondershäuser ganz erstaunt sind. Das wär' so was für Weiden. Wenn ich an das liebe Nest denke; was habe ich für Dummheiten gemacht. Nun, das ist ja vorbei ...

Ich wünschte nur, Herr Lehrer wäre abends bei Herrn Doktor! Zuerst hochfeines Abendessen im Speisezimmer und dann ganz gemütliches Zusammensein im Salon. Zuerst Bier, zuletzt Wein. Dabei wird tüchtig Musik gemacht. Herr Doktor gibt Geschichten zum besten, die Hamburger und ich necken uns zum Gaudium von Herrn und Frau Doktor tüchtig und um elfeinhalb bis zwölf Uhr trollt man dann nach Hause, um dann, wie ich, um zwölf Uhr mittags wieder dahin zu gehen. Herr Doktor hat mir seine Bibliothek und seine sämtlichen Musikalien zur Verfügung gestellt. Ich kann haben, was ich will. Frau Doktor, meine Pflegmama, kümmert sich ordentlich um meine sonstigen Sachen und da geht's ja! Die Jungens sind drei ganz fidele Burschen, nur machen sie Herrn Doktor zu viel Lärm.

Morgen ist Sonntag. Ich freue mich schon aufs Lohkonzert und aufs Menu beim Mittagessen! (Ich bin nämlich jetzt ein bißchen Feinschmecker geworden.) Wahrscheinlich wird Herr Doktor für uns (er, sie und ich) wieder eine Erdbeerbowle brauen, was er famos versteht, und die trinken wir aus (nebst Kaffee) und gehen dann einhalb vier Uhr ins Loh, nachdem ich schon um 12 Uhr hingegangen und mit Herrn oder Frau Doktor vierhändig Klavier gespielt habe.

Ja, es ist sehr schön hier! Schreiben Sie bald wieder.

Es grüßt Sie

Ihr

dankbarer Max Reger."

Als unser Junge im August obengenannten Jahres wieder nach Weiden in die Sommerferien kam, hatte er auch die Früchte seines Fleißes mitgebracht: ein dickes Heft Kontrapunktstudien und auch in der Harmonielehre eine große

Anzahl gelöster Aufgaben. — Sein verehrter Lehrer muß mit ihm zufrieden gewesen sein, denn das bezeugt einerseits die bereits oben angedeutete Äußerung Riemanns über seines Schülers „unheimlich schnelles" Auffassen, wie anderseits der Umstand, daß in diesen offenbar sehr genau korrigierten Heften nirgends ein tadelndes Wort, selten ein Strich und nur ganz vereinzelt ein Änderungsvorschlag sich verzeichnet fand. —

Zweifelsohne hat Reger in Sondershausen am meisten hinsichtlich seines Bachstudiums gewonnen — von dieser Station aus wurde Bach für ihn sozusagen zum musikalischen Lebensbedürfnis.

So kurz also dieses Sondershausener Studiensemester auch war (April bis August 1890), es bildet doch ein sehr wichtiges fundamentales Moment in der Entwicklung eines musikalisch hochbegabten Geistes, und ich wage die Perspektive nicht auszudenken, was aus dem Musiker Max Reger geworden wäre, wenn er in jener wichtigen Jugendperiode nicht den Weg zu Bach gefunden, sondern beispielsweise an Richard Wagner sich verloren hätte. —

Fünftes Kapitel

Wiesbaden

Es dehnte mit allmächtigem Streben
Die enge Brust ein kreißend All,
Herauszutreten in das Leben
In Tat und Wort, in Bild und Schall.
Schiller / Die Ideale

Im Herbste 1890 vertauschte Dr. Riemann seine Stelle als Lehrer am Fürstlichen Konservatorium Sondershausen mit einer Lehrstelle am Albert Fuchsschen Konservatorium in Wiesbaden. Dieser Domizilwechsel war auch für Reger von einschneidender Wichtigkeit. Sondershausen ohne Riemann hätte nach der bisherigen Entwicklung der Dinge für ihn keine besondere Bedeutung gehabt, und an einem andern Musikinstitute hätte er es ohne seinen hochverehrten Lehrer wohl auch nicht lange ausgehalten. Wer war deshalb froher als Reger, dessen Eltern und ich, als Riemann seinen Schüler einlud, mit Beginn des neuen Schuljahres ihm in die schöne Badestadt am Taunus zu folgen!

Gleich Regers erster Brief von dort an mich gibt Zeugnis, wie rasch er sich wiederum eingewöhnt und mit welch hellen Augen er nun die neuen, größeren Verhältnisse betrachtete. Ich gebe ihn hiermit im wesentlichen wieder.

Wiesbaden, den 29. September 1890.

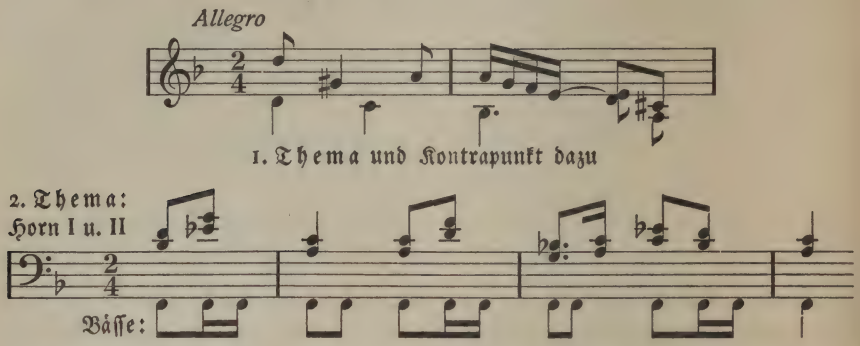
Hochgeehrtester Herr Lehrer!

„Nun endlich glücklich in Wiesbaden angekommen" zu schreiben, wäre doch ein bißchen ein fader Witz. Das wissen Sie ja so wie so. Ich will Ihnen nur das schreiben, einesteils weil Sie selbst schon diesen wunderschönen Fleck Erde sahen, anderenteils um in Ihnen etwas Neid zu erwecken, da es hier prachtvoll, milde im höchsten Grade ist, so daß ich jetzt (9 Uhr abends) die Fenster offen habe, und es demnach sehr warm ist.

Das Konservatorium ist großartig eingerichtet, und es geht dort alles nach Riemanns Prinzipien. — Das Orchester stellen die Schüler der Anstalt, und somit ist zugleich Gelegenheit zur Direktion gegeben. Es wird jetzt bald Gades „Erlkönigs Tochter" aufgeführt mit Gürig aus Frankfurt als Olaf.

Den „Kochbrunnen" besuche ich fleißig und fühle mich sehr wohl darauf.

Neu: Mein Quartett wird ausgeschrieben und aufgeführt. Jetzt habe ich einen ersten Symphoniesatz fertig:



Sehr einfach! Dann übernehmen aber die Bässe die Durchführung!

Wie geht es sonst in Weiden? —

Wir sind nun wieder alle beisammen bis auf Pochhammer. Neu ist, daß sich C.... während der Ferien erschießen wollte aus — Liebesgram ... Zu dumm das!! ... Da stehe ich nicht vom Stuhle auf. Ich möchte doch wissen, ob er ohne solche Sachen nicht besser studieren könnte; er muß es aber haben. Er hat ja eine Motette geschrieben, die aber extrem wagnerisch ist. O Gott, eine Motette wagnerisch! Daß doch diese Leute niemals gescheit werden und an den Musikgottvater (Bach) auch mal glauben! ... Es kommt mir vor wie eine Sünde auf unsern Meister, noch solches Zeug zu schreiben und zu spielen. Von der Kunst Bachs, von dem Idealismus Beethovens haben diese Menschen keine Idee. — Zu bedauern. —

Nun kurz, daß hier alle jüngeren Leute fürchterlich vergeckt sind, so daß die zierlichen exaltierten Engländerinnen und Französinnen — und leider sind die andern auch so dumm — allemal bis ins Mark ihres moralischen Seins verletzt sind, so daß man glauben könnte, wir gehen in den Unterbeinkleidern — solch ein Gesicht machen die Bestien, wenn wir im Kurgarten gehen.

Die Welt ist eine Arche Noas, da sieht man's wieder!

Ja, die Herren sind lauter geistlose, vertierte Fratzengesichter, die sich durch weite Hose, engen Rock und Zündhütchen (natürlich sehr klein und steif) auszeichnen ... Ein sehr schönes Gemisch von hundert und hundert Nationen! Es ist interessant hier; aber diese Modegeckerei?! Ich möchte doch mal wissen,

ob der Mensch dazu auf der Welt ist, um als Affe herumzulaufen! Ich danke dafür. Und dann wissen Sie — es ist alles erlaubt — nur wissen soll's niemand. Danke! — Ich sitze gerade bei einer vorzüglichen Zigarre und lasse mit den Wolken, die ich verqualme, zugleich meine Spottlust etwas mit fort.

Ich will sehen, wohin man noch kommt in der Unterdrückung jeder Individualität auf jedem Gebiet; Gott sei Dank, daß das in der Komposition nicht geht. Ich danke dafür!

Herr Dr. Riemann ist gewöhnlich sehr gut, ebenso seine Frau. Nun phrasiert er den Gradus ad Parnassum von Clementi, Nummer 28 bis 30. — Bis in einem halben Jahre kann's herauskommen.

Am Konservatorium bin ich schon ziemlich bekannt, da Fuchs öffentlich sagte, in meinem Quartette spräche sich ein großes und eigenartiges Talent aus.

Mit den andern stehe ich in musikalischer Beziehung schroffer als je. Ich habe meinen Standpunkt; sollen sich die auch einen erobern. Dann können wir weiter reden. Die Hamburger stehen meiner Sache ganz kühl ablehnend gegenüber. Nun es schadet nichts. Die Geschichte ist ihnen zu gelehrt. Ja, wenn man in der „Kunst" nichts anderes sieht als Broterwerb, wie diese, oder ein ganz geeignetes Mittel zur Schwärmerei für irgend ein schönes, dummes Mädchen..., dann allerdings mag man meinen Sachen sehr wenig spezifisch Musikalisches abzugewinnen! Ich will sehen, wer recht hat. Phrasentum, inhaltsloses Getue ist mir ein Greuel; immer muß die architektonische Schönheit, der melodische und imitatorische Zauber da sein, sonst nützt es nichts, und mag dasselbe Werk noch so viel (eingebildeten) geistigen Inhalt haben. Nun genug mit der ästhetischen Vorlesung.

Leben Sie wohl und lassen sich's gut gehen.

Ihr

Max Reger

Mainzer Straße 66.

Wie er in seiner geliebten Kunst „allem Phrasentum, allem inhaltslosen Getue" in tiefster Seele abhold war, so widerte unsern geraden, offenen Bayer auch das in dem sonst so angenehmen schönen Weltbade stark sich breit machende Gigerltum, die vielfach zutage tretende moralische Haltlosigkeit und der hohle äußere Flitter gründlich an. In welch schönem wohltuenden Gegensatz hierzu stand da das schlichte und doch so vornehme künstlerische Milieu

des gastlichen Hauses Riemann! Da wurde unser junger Freund, wenn auch die überall lockende Versuchung an ihn herantrat, immer wieder leicht an das verwiesen, wozu er da war: auf die Erklimmung der letzten Sprossen zum Parnaß, auf die Aneignung der letzten, höheren Kunstgriffe im „Handwerk".

Und so ging es denn mit aller Energie, mit allem Fleiße wieder ans Studium. — In den Theoriestunden wurde nun eifrig Formenlehre, beziehungsweise Analyse getrieben, im Kontrapunkt war das wichtige Kapitel „Kanon und Fuge" zu erledigen, und auch im Klavierspiel winkte eine herrliche Aufgabe, das Studium der Konzerte Beethovens. Das Orgelspiel trat in Wiesbaden leider ganz in den Hintergrund, da die sonst so trefflich eingerichtete Anstalt meines Wissens damals statt einer Orgel nur ein Pedalklavier als Übungsinstrument besaß. —

Stärksten Anteil nahm Reger in jenen Tagen selbstredend auch an der Phrasierungsbewegung, die damals, hervorgerufen durch die theoretischen Schriften, Leitartikel und Klassikerausgaben Riemanns in der Musikerwelt berechtigtes Aufsehen und wie alles Neue auch Widerspruch erregte. Reger stand damals treu auf Seite seines Meisters, half ihm gelegentlich auch bei der Durchsicht der Korrekturbogen und hat daraus, wie aus vielen Gesprächen und Kontroversen, die sich auf dieses lange Jahre aktuelle Thema bezogen, jedenfalls nicht wenig künstlerischen Gewinn gezogen. — Für den Verlust der Sondershausener Lohkonzerte boten die Wiesbadener großen Symphoniekonzerte, in denen Reger nach und nach die damals bedeutendsten Künstler hörte, vollwichtigen Ersatz. Am Konservatorium selbst herrschte unter den Studierenden ein rühmenswerter Wetteifer. — Reger war bald gesucht als feinfühliger, sattelfester Begleiter, und wenn es bei den vielen Konservatoriumskonzerten am Klavier auf eine zuverlässige Stütze ankam, so hatte man an ihm stets den richtigen Mann, der keine Furcht kannte und auch in heiklen Momenten nicht versagte. — Das Klavierspiel war wie bisher, so auch jetzt eines seiner Lieblingsfächer, und Reger wäre in diesen ersten Wiesbadener Jahren auf dem besten Wege gewesen, sich zu einem Konzertpianisten großen Stiles auszubilden. Riemann steuerte damals mit seinem pianistisch so herrlich veranlagten Schüler zweifelsohne auch auf dieses Ziel los, denn Regers bisheriges kompositorisches Schaffen berechtigte trotz der schönsten Anzeichen jetzt noch nicht unbedingt zu dem Schlusse, darauf allein die ganze Zukunft gründen zu können. Es mußten erst neue, große Würfe abgewartet werden, und diese kamen. Reger hatte im Winter 1890 in Wiesbaden

bedeutende Violinspieler (Joachim, Wilhelmy) gehört; auch einer seiner Mitschüler, G. Cords, ein trefflicher Geiger, hat viel mit ihm musiziert, wodurch er jedenfalls mächtig angeregt wurde, sich einmal in der großen Form der Geigenliteratur zu versuchen. Außer jenem obengenannten Largo, hatte Reger für Violine und Klavier bisher nichts geschrieben. Nun entstanden in ziemlich rascher Aufeinanderfolge drei Kammermusikwerke: zwei Sonaten für Violine und Klavier und ein Trio für Klavier, Violine und Bratsche.

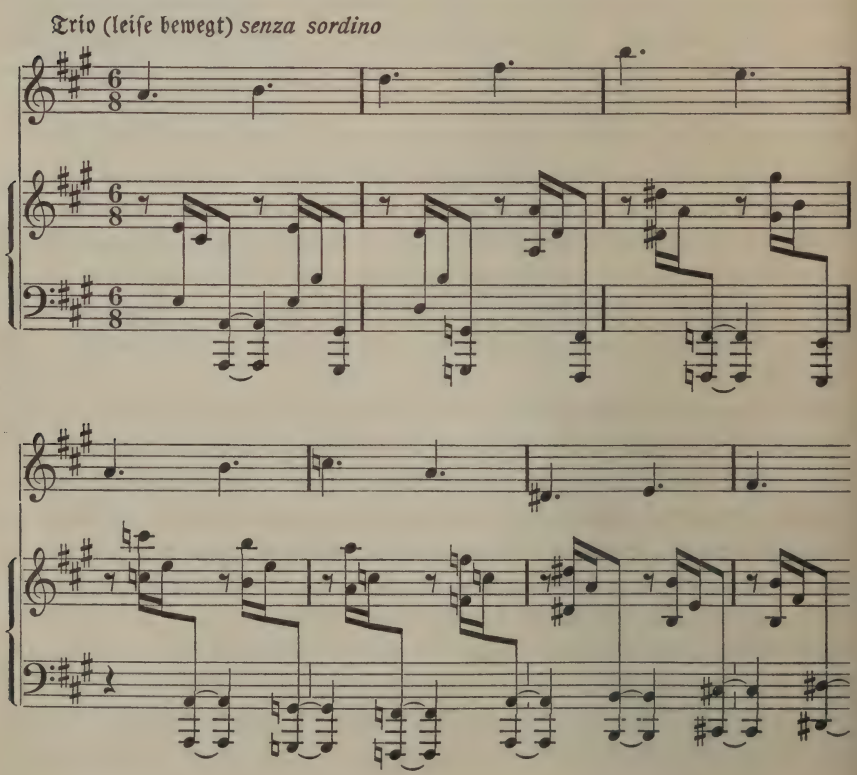
Die erste Violinsonate, später veröffentlicht als op. 1, und Herrn Dr. Riemann zugeeignet, wurde in Wiesbaden bald öffentlich gespielt, fand aber nach den Briefen Regers an mich bei der Wiesbadener Kritik wie bei dem dortigen Publikum keine günstige Aufnahme. Ganz anders aber lautete zu seinem Troste Riemanns Urteil, der sagte, „was der Schöpfer da besonders in dem grandiosen ersten Satze an Empfindung und Ausdruck geleistet, davon hätte er wohl selbst noch keine Ahnung". Auch die vorurteilsfreie Tageskritik beurteilte diese drei Werke (nach ihrer Drucklegung) wohlwollend. Dr. Heinrich Reimann rühmte in seinem Referate in der „Allgemeinen Musikzeitung" den Eckſätzen ungewöhnlich starke Erfindungskraft nach, die alles Gewöhnliche zurückweise, lobte besonders die Scherzi als wahre Kabinettstücke, die Adagios wegen ihrer Knappheit und Übersichtlichkeit und des Adels ihrer Melodie, welche in vollem Erguſſe dahinströme, und die Finalsätze der Sonaten, in welchen Leidenschaftlichkeit in doppelter Stärke vorherrsche. Er erhob nur warnend den Finger, sich nicht allzu sehr in der Brahmsschen Art zu verlieren, und schrieb ein allzu kräftiges, Form und schöne Linie gefährdendes Überschäumen dem notorisch vorhandenen Überschuß an Jugendkraft zu.

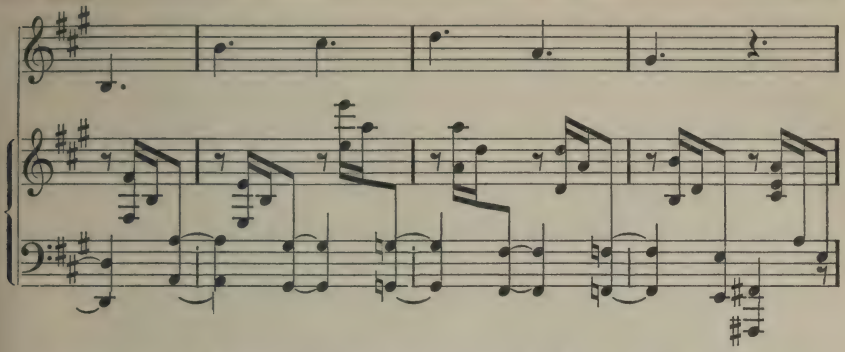
Betrachten wir diese drei hochwichtigen Erstlinge heute, nachdem etwa dreißig Jahre vergangen, im Lichte der Regerschen Stilentwicklung, so finden wir in ihnen vor allem die drei Hauptbestandteile, aus denen sich die Regersche Eigenart herausentwickelte, in starken Spuren und überall deutlich erkennbar: Bach, Beethoven, Brahms. Brahmsche Art tritt vorwiegend in den Eckſätzen zutage, Beethoven in den Adagios, die Bachsche Kunst mit ihrer ehernen Logik in den Scherzi. Eines haben sie alle schon mit den meisten späteren Kammermusikwerken gemein — die große technische Schwierigkeit. Schwierig in dem Sinne einer Lisztschen Komposition sind sie aber nicht, denn die eigentliche Passagentechnik geht schon bei dem „jungen" Reger fast ganz leer aus. Die Schwierigkeit liegt vielmehr auch hier bereits in

dem großen Reichtum an Polyphonie, in der freien Führung der Einzelstimmen.

Die mir ganz besonders ans Herz gewachsene zweite Sonate op. 3 mit ihrem wundervollen, elegisch angehauchten ersten Satz, ihrem entzückenden Scherzo mit der drolligen Dudelsackepisode im Trio, mit ihrem prachtgesättigten Adagio, ihrem ungemein humorvollen, freilich überall Brahmssche Züge tragenden Finale ist Theodor Kirchner gewidmet, zu dessen Klaviermusik sich Reger damals sehr stark hingezogen fühlte. Die von Reger später mir zum Geschenk gemachte allererste Niederschrift dieses Werkes enthält statt des obigen achtzehn Takte langen Dudelsackstückchens aber einen andern Satz von vierunddreißig Takten, die im Sechsachteltakt stehen und mit leise bewegt (senza sordino) überschrieben sind.

Dieser Satz lautet in seinem Anfange wie folgt:





Warum hat der Komponiſt ihn weggelaſſen? War er ihm zu homophon, zu langatmig, zu monoton, daß er ihn mit der freilich viel gedrungeneren und weit humorvolleren A la Musette-Epiſode vertauſchte? Reger ſtudierte zu dieſer Zeit bei Riemann die Kanonform. Vielleicht wollte er ſeinem hochverehrten Lehrer durch ihre Anwendung an dieſer Stelle eine kleine Freude und Überraſchung bereiten.

Das Dr. Carl Fuchs in Danzig gewidmete Trio op. 2 in H Moll intereſſiert ganz beſonders wegen ſeines letzten Satzes, weil hier Reger zum erſten Male die ſpäter von ihm ſo ſehr bevorzugte und machtvoll ausgebaute Variationsform zur Anwendung bringt (Adagio con Variazioni). Der Schöpfer der ſpäteren ſo hochbedeutenden Opera 81, 86, 100, 132 und 134 zeigt hier bereits ſeine gewaltige Löwenpranke ſowohl in der ſelbſtſicheren Formbeherrſchung wie in der erſtaunlich reichen Erfindungs- und Kombinationskraft, die allem Gewöhnlichen, Konventionellen im weiten Bogen aus dem Wege geht.

Haben dieſe drei ſo bedeutſamen Regerſchen Werke von den Künſtlern bisher auch die ihnen gebührende Beachtung gefunden? Ich glaube dieſe Frage verneinen zu müſſen. — Anfänglich haben ſich meines Wiſſens vor allem drei Männer ihrer angenommen: Profeſſor Dr. Heinrich Reimann-Berlin hat das Verdienſt, ſie erſtmals beſprochen, Profeſſor Waldemar Meyer die beiden Sonaten zuerſt öffentlich geſpielt zu haben. Unter Regers Begleitung wurden die Opera 1 und 2 während der Wiesbadener Jahre und am 25. Oktober 1893 auch in Danzig geſpielt, wohin Dr. Karl Fuchs, der feurige Bahnbrecher für die Riemannſche Phraſierungstheorie, unſern jungen Meiſter eingeladen*.

* Reger hatte Dr. Carl Fuchs in Wiesbaden kennen und ſchätzen gelernt. So findet der Verfaſſer in einem Briefe vom 21. April 1893 folgenden diesbezüglichen Paſſus:

Gleichzeitig mit diesen etwas eingehender betrachteten Erstlingen größeren Stiles schuf Reger eine Reihe von Liedern, die später unter op. 4 und 5 erscheinen. Etwa ein Jahr später entstanden dann zwei weitere Liederhefte (später erschienen unter op. 12 und 15) und ein Heft Duette (op. 14) für Sopran und Alt. So bestand diese erste Liedergabe aus sechsundzwanzig Liedern und fünf Duetten. Von den zu Hause früher geschaffenen ersten Liedern wurde in diese Hefte meines Wissens nur ein Lied aufgenommen, Nr. 1 in op. 4.

Diese Lieder haben zu gleichen Teilen ernste und heitere Texte zum Vorwurf. Die ersteren („Der zerrissene Grabkranz", „Tränen im Auge", „Friedhofsgang", „Das arme Vöglein", „Am Friedhof ging ich jüngst vorbei", „Um dich", „Verlassen hab' ich mein Lieb'", „Trost" und so weiter) tragen alle an der Stirne das Kennzeichen tiefen, echten musikalischen Ernstes. In ihnen zeichnet der kaum Achtzehnjährige schon mit festem Griffel die eine Seite an, die dem Wesen seiner lyrischen Muse innewohnt, die Tragik. Durch einen charakteristischen Akkord, ein kurzes, knappes Vorspiel wird die ernste Stimmung vorbereitet, und allem Gewöhnlichen abhold, entwickelt sich in Melos und Begleitung ein stimmungsvolles Ganzes, das ja wohl in vielen Augenblicken den damals mächtig auf ihn einstürmenden Brahms verrät, im übrigen aber schon von bedeutender Selbständigkeit zeugt. Letzteres gilt auch von den andern Liedern, die heitere Texte als Unterlage haben. Ganz besonders gelungen dürfte sein: „Im April" und „Bitte" aus op. 4 und „Nelken" und „Der Schelm" aus op. 15. Diese entzückenden, herzerfrischenden Gebilde künden an, daß die heitere Wesensseite der Regermuse einst nicht weniger bedeutungsvoll sein werde. — Von ganz besonderem psychologischen Interesse sind diese Lieder noch dadurch, daß ihre Entstehung in die Zeit von Regers erster Liebe fällt. Eine Wiesbadener Maid, den höheren Beamtenkreisen angehörend, hatte es ihm angetan. Würden nicht die liebeglühenden

„Das Trio, das Du ja kennst, ist Dr. Carl Fuchs in Danzig gewidmet ... Schade, daß Du ihn nicht kennst. Er war letzthin hier; wir waren abends bei Riemann und als wir fortgingen, lud er mich ein, mit ins Kaffee zu gehen. Da saßen Dr. Fuchs und ich allein bis um fünf Uhr früh im Kaffee und redeten immer über Phrasierung. Denke Dir mal einen Mann von fünfzig Jahren, groß, mit Haaren à la Liszt und mit einem Feuereifer für Riemann, der unbeschreiblich ist. Wenn der Mensch überhaupt mit seinem Kopfe erscheint; kann Dir versichern, er macht äußerlich mehr Eindruck als Riemann selbst. Dieser Riesenkopf und diese Haarmähne! Er ist aber ein famoser Klavierspieler; er spielt mit wunderbarer Empfindung."

Texte zu op. 4, 8 und 12 schon viel besagen, die zwei Worte „Gewidmet Dir!" an der Stirne von op. 15 verrieten es geradezu. Reger hat in diesem seinen ersten Liebesmai wie jeder echte rechtschaffene Liebhaber alle Stadien der Gefühle vom „himmelhoch Jauchzen" bis zum „Todebetrübtsein" durchgekostet, und deshalb müssen diese Lieder uns um so echter und bedeutungsvoller erscheinen. Das Schicksal schmiedete hier jedoch keinen Herzensbund für immer; eines Tages schlug die Stunde der Absage. Wer war die Ursache? Ich weiß es nicht. Begnüge man sich mit der Beleuchtung, in die der junge Liebhaber die Lösung selbst rückt, und zwar in dem vorletzten Liede obengenannten Werkes (op. 15).

Es lautet:

Verlassen hab' ich mein Lieb
Und hab' geweint dazu,
Herrgott im Himmel, o gib
Der armen Seele Ruh'.

Es war nicht der Wille mein,
Es hat so sein gemüßt.
Herrgott, du weißt es allein,
Wie mir im Herzen ist.

Die Wege zusammen gehn —
Und gehn auseinand,
So liegt auch das Wiedersehn
Allein in Gottes Hand. Franz Engel.

Obwohl nun Reger alle diese Lieder sozusagen mit seinem Herzblut geschrieben, er war, und das ist so recht bezeichnend für den hohen Maßstab seiner Selbstkritik, mit dieser ersten Liedergabe *nicht* zufrieden. Ja, in seiner unerbittlich strengen Selbstbeurteilung wünschte er nicht einmal, daß sie gesungen würden. So schrieb er mir am 3. März 1891 von Wiesbaden in dieser Beziehung folgende bemerkenswerte Zeilen:

Meine Lieder sind jetzt im Besitze meiner Eltern. Möchten Sie dieselben einmal ansehen?!

Eigentlich bin ich nicht einverstanden, wenn sie gesungen werden; dazu sind sie noch nicht abgeklärt, idealisiert genug. Das ist mein jetziges Hauptbestreben, alles abzuklären und nicht vom modernen Oktavengerassel mich

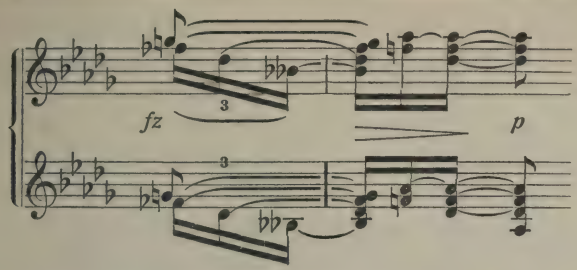
beeinflussen zu lassen. Brahms ist jetzt der, an den man sich halten kann; ich tue es aber auch!*

Die oben genannten fünf Duette Regers, op. 14, seinem Vetter, dem Professor für musikalische Theorie am Konservatorium in Budapest, Hans Koeßler, gewidmet, sind wohl bis jetzt ziemlich unbekannt geblieben. Jedenfalls sehr unverdienterweise; denn auch sie sind vornehme, ernste Musik von bedeutendem künstlerischen Werte. Interessant und lehrreich ist ein Vergleich zwischen diesem Werk und den zwanzig Jahre später veröffentlichten drei Duetten für Sopran und Alt op. 111 a, an dem sich die Entwicklung des Regerschen Stiles, wie ganz besonders die von ihm so heiß erstrebte „Idealisierung" und „Abklärung" aufs schönste offenbart.

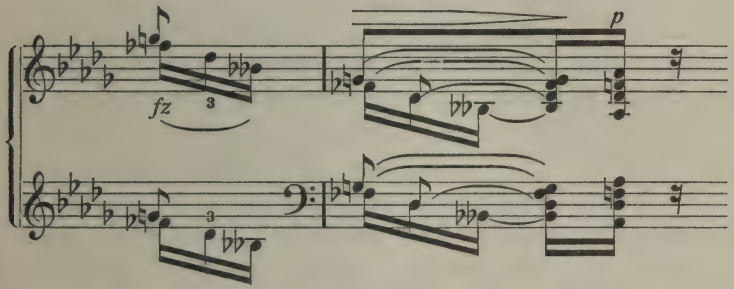
In Wiesbaden musizierte Reger auch viel mit dem Königlichen Konzertmeister und Kammervirtuosen (Cellisten) Professor Oskar Brückner. Angeregt durch das herrliche Spiel dieses Künstlers schuf Reger nach den oben geschilderten drei Kammermusikwerken nun auch seine erste Violoncellosonate, op. 5, die er später auch dem genannten Künstler widmete. Aus diesem düstern Nachtstück spricht eine grandiose Tragik, die man bei einem Schaffenden von erst achtzehn Jahren kaum vermuten sollte. Nach des Komponisten eigenem Geständnis ist das ganze Werk die Vision eines Sterbenden, der auf ein verlorenes Leben zurückblickt. Der erste Satz (Allegro maestoso ma appassionato) spricht von den Qualen eines verzweifelten Gemütes, das sich zermartert in Reue und Selbstanklage. Der zweite Satz (Adagio con gran affetto) läßt einige wenige freundliche Oasen in diesem von den tiefsten Leidenschaften zerwühlten Leben erkennen. Aber sie werden bald wieder überwuchert von hoffnungvernichtenden Grübeleien und den Schauern des nahen Todes. Man sehe sich hier Seite 19 an! Den unaufhaltsamen Einsturz aller Hoffnungen symbolisiert dann das zu Anfang der nächsten Episode erscheinende charakteristische Motiv, das erstmals noch einen gewissen Halt findet in dem Aufschritt nach as:

---

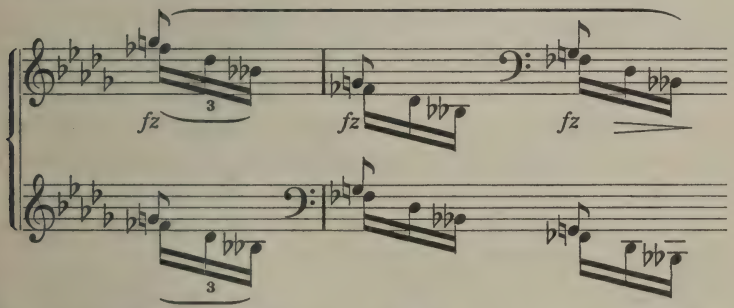
* Diese geringe Selbsteinschätzung durch den Komponisten hat bei mir wenigstens alles eher als eine Abneigung gegen diese Lieder bewirkt. Ich zähle trotz der später folgenden ungleich bedeutungsvolleren lyrischen Gaben doch eine ganze Reihe davon heute noch zu meinen speziellen Lieblingen und niemals werde ich den tiefen Eindruck vergessen, den die Lieder: „Der zerrissene Grabkranz", „Mich hat der Herbst betrogen", „Nelken" und so weiter auf mich gemacht haben, als ich sie erstmals von dem leider so früh verblichenen Sänger Josef Loritz anläßlich eines Regerabends in Weiden hörte. — Ob es wohl auch andern Leuten so ergeht?? —



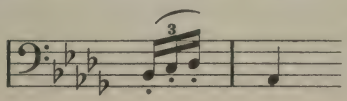
das zweitemal schon die Oktave gewaltsam durchreißt:



das drittemal aber zentnerschwer hinabstürzt in den Abgrund, aus dem es kein Entrinnen mehr gibt:



Der darauf folgende inhaltsschwere Schluß bringt dann ein letztes ungestümes Aufflackern der Lebenskräfte, dann hört man Todesröcheln; in sieben Stufen, immer leiser werdend, senkt sich das Motiv:



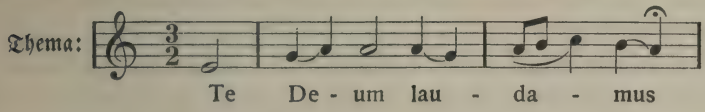
hinab zum tiefsten Tone des Cello, dann ein erneutes Aufglimmen des Lebensfunkens, endlich wiederum ein langsames, aber unaufhaltsames Hinab in das Reich der ewigen Nacht. Der letzte Satz Allegro un poco scherzando in F Moll ist nun nach dem Vorausgegangenen nicht mehr schwer zu deuten: er soll nichts andres darstellen als eine stürmische Orgie aus diesem der Leidenschaft, dem Genusse geopferten Leben. „Eine tolle Nacht" könnte man ihm wohl als Überschrift geben und hätte damit die Stimmung des bacchantisch klingenden Satzes vielleicht am besten charakterisiert. Fürwahr: ein toller Mummenschanz, der in seiner Ausgelassenheit und Verwegenheit aller Tradition und Philisterei keck auf die Zehen tritt.

Bald nach diesem wiederum sehr viel zu denken gebenden ersten Werke für Cello und Klavier entstand ein kleines Werk für gemischten Chor und Klavier, op. 6, das Reger mir widmete und das aus drei Nummern besteht: „Trost", „Zur Nacht", „Abendlied". Angeregt wurde Reger dazu durch Brahms' „deutsche Volkslieder", die sich besonders durch bewundernswerte Formvollendung, feinsinnige Abtönung und große Klangschönheit auszeichnen. Von seinem Vorbilde war Reger bei diesen Stücken in der Tat sehr viel angeflogen, so daß man sie als Brahmsstudien ansprechen könnte. Es sind meisterliche Studien von tadelloser polyphoner Arbeit. Über alle ist ein merkwürdiges Helldunkel ausgegossen, dessen Wirkung durch das begleitende Klavier überall noch vertieft wird.

Mit op. 7 hebt bei dem Schaffensnimmermüden nun jener gewaltige Reigen an, der die musikalische Welt zuerst in Erstaunen setzen sollte: seine Kompositionen für die Orgel. Nach den bereits mehrfach erwähnten sechs Präludien und Fugen für Klavier war es dem Verfasser nicht zweifelhaft, wie dieser Gang in das Reich der reinen Polyphonie ausfallen werde. Es war ja ein Weg in das ureigenste Gebiet Regers. Hier galt es zu zeigen, daß er auch im strengen Orgelstil, wo unerbittliche Logik in der Entwicklung und im Aufbau ein Haupterfordernis ist, sich wohl fühle.

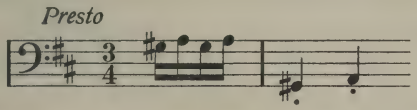
„Drei Orgelstücke" nennt er diesen seinen wichtigen Erstling für Orgel. Alle drei Stücke setzen den Orgelstil Johann Sebastian Bachs bewußt fort und es ist staunenswert, wie tief er hier seinem großen Vorbilde schon in die Karten gesehen. Die Erfindung, beziehungsweise Gestaltung des Fugenthemas von Nr. 1, die ganze thematische Arbeit selbst mit den bekannten „Freiheiten" in den Zwischensätzen, die konsequente Steigerung der Fugen bis hin zur Schlußnote, alles verrät unmittelbar Bachschen Ursprung. Be-

merkenswert erscheint, daß Reger in seinem ersten Orgelwerke (in der Phantasie Nr. 2) zum ersten Male einen Cantus firmus



verwendet, um daran seine Gestaltungskraft und Kombinationsgabe zu versuchen. Trotz der auferlegten Fessel, die hier die Durchführung des Themas heischt, erscheint gleichwohl alles in freiem Flusse. Sein erstes Orgelwerk hat Reger Samuel de Lange gewidmet, jenem damals in Stuttgart lebenden hochangesehenen holländischen Organisten und Komponisten, den Reger anläßlich eines Besuches bei Riemann persönlich kennen und schätzen gelernt hatte.

Auf dieses erste Werk für Orgel folgte nun das bereits oben bezeichnete Liederheft op. 8 und dann Regers erstes Opus für Klavier zu vier Händen. Es sind zwölf Stücke, betitelt „Walzerkaprizen". Als Erstling betrachtet jedenfalls wiederum eine recht bedeutungsvolle Gabe, ebenso zeugend von einem schier unerschöpflichen Reichtum an musikalischen Formen wie von einer ganz erstaunlich sicheren Beherrschung des Thematischen. Die Hälfte der Stücke ist formal ganz knapp gehalten, es sind meist zweiteilige Sätze des verschiedensten Charakters, die mit der Walzerform freilich nur mehr den Dreivierteltakt gemein haben. Von hervorstechender Eigenart ist Nr. 2, worin Reger über einem hartnäckigen, das ganze Stück durchziehenden ostinaten Baßmotiv:



die Melodie des Primoparts in Achtel und Achteltriolen zerfasern läßt. Nr. 3 könnte in seinem Sekondepart fast als ein Stück für sich gelten, so abgeschlossen, selbständig und klangsatt vollzieht sich hier die Durchführung des gewählten leidenschaftlichen Themas, der Kontrapunktiker Reger weiß aber gleichzeitig auch den Primospieler zu einer interessanten Mitarbeit heranzuziehen, wodurch eine Art Zwiegespräch entsteht, das vor allem auch wegen der kanonischen Führungen bis zur letzten Note interessant bleibt. In der Nummer I und IV ist der Walzerrhythmus besonders keck behandelt. Über dem schönen Thema des VIII. Stückes hört man fröhlichen Lerchenjubel;

Naturstimmen begleiten und verklären hier die innere Stimme eines freudig dahinschreitenden Wanderers. Reiche kanonische Führungen finden sich besonders in den Nummern VI, VII und IX. Das eigensinnige Festhalten des einmal gewählten Themas und der Begleitungsfiguren in diesen Stücken, wie besonders auch in Nummer IV, V, IX und X erzeugen aber eine gewisse Starrheit und Eintönigkeit, die auch durch fein schattierten Vortrag nicht überall beseitigt werden kann. Die vollendete Bemeisterung dieser Stücke ist nicht leicht; besonders die letzte Nummer in F Moll (Allegro impetuoso) erfordert zwei sehr gewandte, ja verwegene Spieler. Das ist ein kühnes, trotziges Stück! Ein furchtbares Gewitter entlädt sich hier auf den Tasten, das Instrument ächzt und stöhnt wie unter gewaltigen Donnerschlägen. Rast- und ruhelos saust das immer wiederkehrende Hauptthema gleich zuckenden Blitzen auf den zu dräuenden Wolken geballten Bässen dahin — alles schließlich mit ins Verderben reißend. Man beachte am Schluß die zentnerschwer sich hinabwälzenden Bässe der letzten sieben Takte! —

So scheiden wir hier von einem Werke, das uns als Regers gedruckter Erstling für Klavier schon ungemein viel zu denken gibt. Überall stoßen wir da zwar wiederum auf Bachsche Art, denn in jedem Stück wird mit einem einzigen, Charakter und Stimmung gleich scharf ankündigenden Thema der ganze Satz bestritten; aber bei aller Zurückhaltung, die dieses strenge Festhalten des thematischen Elementes auferlegt, allenthalben welch ungeheures Streben nach Freiheit und Mannigfaltigkeit, welch echtes musikalisches Feuer und Leben!

Gewissermaßen ein Seitenstück zu diesem merkwürdigen op. 9 bildet dann ein weiteres vierhändiges Werk, op. 10, mit dem Titel: „Deutsche Tänze" (zwei Hefte). Es sind zwanzig Stücke in einfachem, knappem Rahmen, aber wiederum von einer sehr regen Phantasie und bedeutsamen Erfindungs- und Gestaltungskraft zeugend. Die meisten dieser Stücke geben sich für den Hörer schon beim erstmaligen Anhören klarer und auch wesentlich liebenswürdiger, herzensfreudiger als die Stücke von op. 9. Überall ist das freudige helle Dur vorwiegend; freilich auch seinem geliebten Moll will der Komponist nicht entsagen, und wo er es anwendet, ist es entweder, als ritte Freund Hein auf abgehetzter Mähre über ein fahles Totenfeld (Nummer 13, zweites Heft) oder wir sehen den Grüften fleischlose Leiber entsteigen, die sich geheimnisvoll zuraunen von den Schauern einer andern Welt (Nummer 4, Heft 1), oder Reger versetzt uns auf einmal in die Pußta, wo die heißen Bässe des

Cymbal dröhnen und dem Gesange der Fiedel die höchste Leidenschaft entströmt (Nummer 16, Heft 2). Wie man sieht, deckt der Titel „Deutsche Tänze" nicht mehr. Es sind wiederum Charakterstücke geworden, die eine Familienähnlichkeit nur durch Beibehaltung des Dreivierteltakts aufweisen. Von entzückender Feinheit im Melos und in ihrer Durchführung geben sich die Nummern 3, 7, 9, 12, 14, 15, 19 nach Form und Inhalt wahre Kabinettstückchen. Das letzte Stück des Werkes ist von höchst seltsamer Art. Reger schweißt hier alle Themen der vorausgegangenen neunzehn Stücke zu einem Stück zusammen und schafft dadurch einen Epilog zu seinem Werke, der, für sich allein betrachtet, natürlich etwas kaleidoskopartig aussieht, aber im Lichte des Vorausgegangenen doch einen sehr natürlich wirkenden Rahmen zum Ganzen bildet. Lächelnd zitiert hier der Meister nochmals alle Geister der eben geschaffenen neunzehn Stücke, erteilt einem jeden nochmals eine kurze Audienz und verabschiedet sich dann stolz wie ein König mit dem Anklang an das majestätische Thema des elften Stückes.

Das anziehende Werk ist während der Sommerferien (1893) in Regers Heimat, in Weiden, entstanden, und ich konnte dabei selbst Zeuge sein, mit welch unendlicher Leichtigkeit das Ganze geschaffen wurde. Da saßen wir oft gemütlich beim Nachmittagstee beisammen und bemerkten inmitten des lebhaften Gespräches, wie er rasch eine Idee skizzierend zu Papier brachte. Nach unserm gewohnten Spaziergange wurde diese dann sofort in Reinschrift zum fertigen Stück ausgearbeitet. Länger als zwei bis drei Wochen dürfte er an dem Ganzen nicht gearbeitet haben.

Und die musikalische Welt? Nun, sie hat dies Werk, wie so manches Jugendwerk Regers, eben auch „übersehen". — So möge man sich wenigstens in unsern Tagen, in der Zeit der wiedererwachten Sorge um die Pflege der Hausmusik darauf besinnen. In dieser Hinsicht täte das freundliche Werk seinen Dienst in bester Weise. — Zwei verständnisvolle, sich gegenseitig hübsch unterordnende Spieler sind zur guten Wiedergabe der Stücke allerdings Erfordernis.

Sechstes Kapitel

Ein Überblick

Von Max Reger dem »Vielschreiber« * Krise

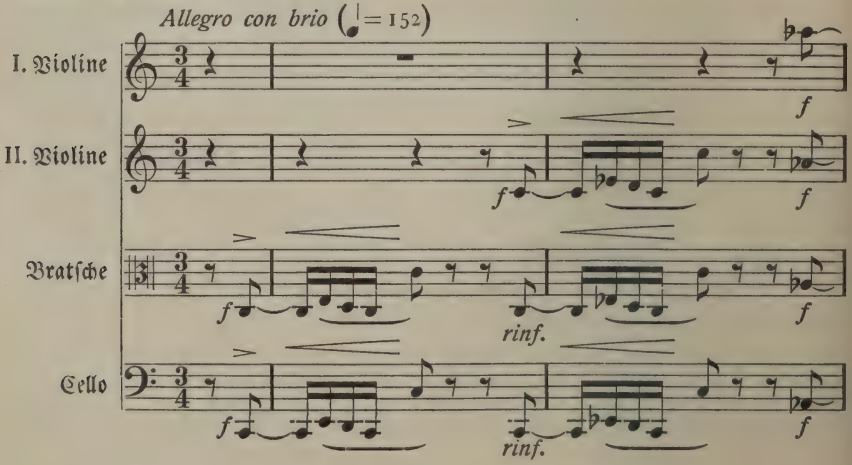
Die große Fruchtbarkeit der genialen Musiker erklärt sich daraus, daß ihre Phantasie sich frei und unbeschwert bewegen konnte, da das Handwerk die Hälfte der Arbeit verrichtete. Nur so ist es begreiflich, daß Händel sein Oratorium „Israel in Ägypten" in zwei Wochen schrieb und Schubert an einem Tage (15. Okt. 1815) acht und vier Tage später sieben Lieder komponieren konnte.

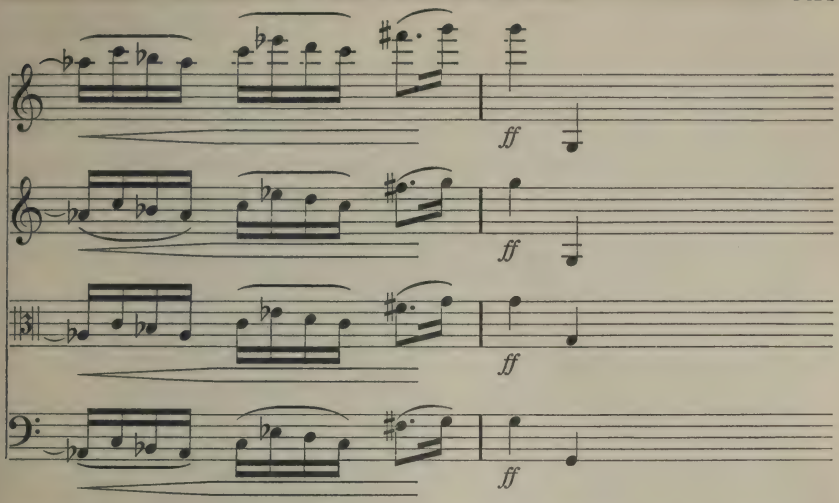
Dr. Max Graf / Die innere Werkstatt des Musikers

Max Regers etwa achtjähriger Aufenthalt in der schönen Badestadt am Taunus stellt also eine Periode zielbewußten Strebens und reichsten Schaffens dar. Was in dieser Zeit von ihm bei seinem ersten Verleger Augener-London unter Opus 1 bis 16 gedruckt erschien, ist aber bei weitem nicht alles, was Reger damals überhaupt geschrieben. Fast jeder seiner damaligen Briefe an den Verfasser berichtet da von einer neuen in Angriff genommenen oder zur Vollendung gebrachten Arbeit. So schreibt er am 20. Juli 1891:

„Heute habe ich Herrn Doktor den ersten Satz meines Trio in H Moll für Klavier, Violine und Bratsche gebracht. Er hat nichts daran geändert. Das Scherzo ist auch fertig und die Variationen als Schlußsatz über ein ganz einfaches Thema (H Dur-Adagio — Dreivierteltakt) auch.

Jetzt habe ich ein Streichquartett im Kopfe, dessen erste vier Takte ich beilege. Sie lauten:





Das Thema läßt sich ja so famos brauchen; zum Beispiel zur Umkehrung:

Am 4. Oktober 1891 berichtet er von der Vertonung des Schilflieder von Lenau*, und von der Komposition des fünften Psalms für „Orgel mit zwei Manualen (Pedal), Violine und Alt (beziehungsweise Mezzosopran)". Sein Brief vom 28. Oktober 1892 meldete die Inangriffnahme einer geistlichen Arie für Violine und Orgel, ferner eines Quintetts für Klavier, Violine, Bratsche, Cello in A Dur, und am 21. April 1893 spricht er von einer neuen Violinsonate. Am 19. Dezember 1893 schreibt er: „Bis Herbst 1894 habe ich eine große Sammlung Choralvorspiele (Orgel) von jedem Charakter fertig! Will sehen, wer die druckt?" Und am 5. März 1895 lautet ein diesbezüglicher Passus wie folgt:

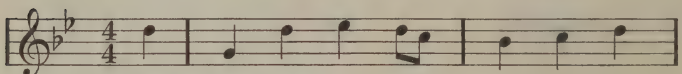
„Ich komme nicht dazu, früher als anfangs April an dem Konzert für Eugen d'Albert zu arbeiten, und die Partitur wird mindestens 120 bis 150 Seiten lang. Bis das erstens geschrieben ist, bis von sämtlichen Orchesterstimmen je ein Exemplar herausgeschrieben ist — bis ferner die Klavier-

* Dieser Zyklus, bestehend in fünf Liedern, für eine Singstimme, Klavier und obligater Viola, ist Manuskript geblieben. Über dessen ominöses Schicksal siehe Anmerkungen.

partie samt Orchester (als zweites Klavier arrangiert) nochmals geschrieben ist für d'Albert, damit er es im Sommer doch üben und auswendig lernen kann, da vergeht so viel Zeit, das erfordert derartige Arbeit, daß mir jede Minute sehr, sehr teuer ist. Ferner habe ich Augener versprochen, je vierundzwanzig zwei- und vierundzwanzig dreistimmige Kanons für Klavier zu schreiben, und jetzt bin ich daran, eine größere Anzahl von Präludien und Fugen für das Wohltemperierte Klavier von Bach für Orgel zu übertragen und auch meine Orgelsuite harrt noch der letzten Feile."

Am 18. April 1894 sendet er mir ein Fugenthema, dessen nebenstehender Vermerk vermuten läßt, daß wiederum ein neuer Zyklus von Orgelstücken in seinem rastlosen Kopfe spukte.

Das Thema heißt:



Sechsstimmige Fuge!

Regers Brief vom 19. Mai 1896 enthält weiterhin folgende bemerkenswerte Stellen:

„Ich mußte lächeln, als ich Deinen Brief las wegen meiner H Moll-Symphonie! Weißt denn Du noch nicht, daß die Aufführung einer Novität in Berlin (für Orchester) fünfhundert Mark an W ... kostet? Und wie käme man dazu, eine Symphonie aufzuführen, die als letzten Satz eine ‚Passacaglia' hat, an die sich ein Trauermarsch schließt, eine Symphonie, die ppp verhallt und in H Moll sogar geschrieben ... Einige meiner hiesigen Kollegen haben ja schon über die Orgelsuite, als sie noch Manuskript war, den Kopf geschüttelt; das Klavierkonzert ist ihnen zu toll — und auf die Symphonie hin werden sie mich wohl für verrückt erklären. Ja, wenn einem halt nichts einfällt als c e g, so ist das traurig. Dafür haben sie mir den Spitznamen ‚Kontrapunktist' oder der ‚Kanoniker' gegeben.

Was von Bach-Arrangements erscheint? Also: Präludium und Fuge D Dur für Pianoforte zu zwei Händen bei Augener in London am 1. Juni 1896.

Am 1. Juli erscheint: Präludium und Fuge in G Dur für Klavier zu vier Händen,

am 1. August: Präludium und Fuge in A Moll zu vier Händen,

am 1. September: Präludium und Fuge in E Moll zu vier Händen,
am 1. Oktober: Präludium und Fuge in Es Dur zu vier Händen,
am 1. November: Phantasie und Fuge in G Moll zu vier Händen,
am 1. Dezember: dasselbe Werk auch zu zwei Händen und so weiter."

Regers Skizzenbuch aus der Wiesbadener Zeit, das er mir bei seinem Scheiden aus Weiden zum Geschenk machte — es ist mit meine wertvollste Reger-Reliquie — weist außerdem den Entwurf eines Klavierkonzertsatzes und eines etwa dreißig Seiten langen Symphoniesatzes in E Moll auf. Rechnet man zu all diesem noch die Anfertigung eines Klavierauszuges der Oper „Sancho Pansa" von Jacques Dalcroze und den zur vieraktigen großen Oper „Ingo" von Philipp Rüfer, die vierhändige Bearbeitung der Ouvertüre zu „Esther" von Eugen d'Albert, die Entstehung eines großen, siebenundneunzig Partiturseiten langen Quintetts für Pianoforte, zwei Violinen, Viola und Violoncell in C Moll, endlich eine Reihe von Klavierstücken zu zwei Händen, so muß man, besonders in Anbetracht der vielen Zeit, die ihm doch der Unterricht am Konservatorium und an zahlreiche Privatschüler wegnahm (in den letzten Jahren gab Reger auch außerhalb Wiesbaden verschiedene Konzerte) staunen über den ungeheuren Fleiß und die ungemein reiche Fruchtbarkeit und außerordentliche Vielseitigkeit unsres Künstlers.

Für diese bis zu seinem so frühen Lebensende andauernde erstaunliche Schaffenskraft hat man freilich damals rasch den liebenswürdigen Ausdruck „Vielschreiberei" bei der Hand gehabt, nicht bedenkend, daß es auch vor Max Reger schon eine recht erkleckliche Zahl solcher „Vielschreiber" gegeben, die aber in der Geschichte der Musik heute als Sterne erster Größe glänzen: Bach, Händel, Haydn, Mozart, Schubert, Wagner, von älteren Meistern: Palestrina, Orlando, Scarlatti ganz zu schweigen.

„Alle berühmtesten Künstler," sagt Naumann in seinem Buche ‚Form und Farbe', „sind fast ausnahmslos Hersteller starker Mengen von Schöpfungen und leisten quantitativ Unbegreifliches. Die langsame und schonende Herstellung einiger weniger Edelprodukte ist nicht ihre Art. Das, was der Durchschnittsverstand als ‚Kunst' bezeichnet, jene sparsame Ausnützung aller vorhandenen Fähigkeiten zum höchstmöglichen Erfolge ist gerade den Unsterblichen unter den Meistern nicht eigen. Sie arbeiten verschwenderisch, naturmäßig, vieles gleichzeitig bewegend und nicht ängstlich darauf bedacht, sich selbst immer auf der obersten Höhe zu halten. Ihre unvergänglichen Werke entstehen deshalb oft nur wie im Zwischenspiel."

Und R. Braungart nimmt sich des „Vielschreibers" Reger mit folgenden trefflichen Worten an: „Ob jemand schon einmal eine Quelle gescholten, weil sie unaufhörlich sprudle? Wer fragt sie und wen geht es an, woher sie ihren Reichtum nimmt? Was macht den Begriff der guten Quelle aus, als sie unaufhörlich und reichlich fließe? Warum sollte also die musikalische Quelle nicht stetig fließen dürfen? Ist man es wirklich so wenig mehr gewöhnt, daß die Quellen, die in der Seele des produktiven Menschen entspringen, immerfort und in gleicher Stärke und Frische sprudeln? Dann muß eben eine Erscheinung wie jene Regers wieder einmal daran erinnern, wie eigentlich eine Quelle beschaffen sein muß, wenn sie ihren Namen verdienen will." (Musik III 9.)

Der Schriftsteller Bleibtreu hebt mit Recht auch den erzieherischen Einfluß einer solchen rastlosen Tätigkeit auf das ethische Verhalten des Schaffenden selbst hervor. „Denn," sagt er, „wie Müßiggang aller Laster Anfang ist, so wirkt der Fleiß, den man an eine echte künstlerische Arbeit verwendet, schon an und für sich veredelnd. Solch ein ununterbrochenes Schaffen bringt aber unwillkürlich selbstlose Hingebung an das zu Schaffende, Gleichgültigkeit gegen alles materielle und physische Behagen mit sich und erzieht spontan zur wirklichen Ethik." Und das war jetzt ein wichtiges, nicht hoch genug zu schätzendes Moment.

Denn unser Freund sah sich nach dem Wegzuge seines treuen Lehrers Riemann nach Leipzig (1895), dessen Haus für Reger in vielen Dingen ein Hort und Stab zu nennen war, nun plötzlich dieser Stütze beraubt und einstweilen auf sich selbst verwiesen. In dieser Zeit der ungebundenen Freiheit trat der Versucher mehr als einmal an ihn heran, ihn zu verderben, und boshafte Menschen haben es fertig gebracht, ihm auch aus dieser Zeit seines größten Kampfes mit inneren und äußeren Mächten einen groben Strick zu drehen. Sie vergaßen, daß jeder junge Mensch nun einmal gewagt werden müsse, daß ein jeder früher oder später seine Lebenskrise durchmache, vergaßen, daß da, wo viel Licht ist, es auch viel Schatten gebe, bedachten nicht, daß eine Seele, die nicht geprüft worden, die nicht tief und schwer gelitten hat, nie etwas Großes schaffen könne.

Wiesbaden war für Max Reger die große Lebenskrise! Aber er überwand sie durch — Arbeit. Wenn wir heute in der Lage wären, alles, was Reger in dieser Stadt komponierte, streng wägend und vergleichend in Parallele zu setzen mit den einzelnen Stadien dieser Krise, wir würden wohl zu guten,

klaren Beweisen und damit zu einer gründlichen, gerechten Beurteilung kommen. Aus dem vorliegenden ist aber zur Genüge schon zu erkennen, daß Reger nach Perioden des Sturmes und der Leidenschaft durch seine heißgeliebte Kunst immer sich selbst wieder gefunden haben muß.

Rochefoucauld sagt in seinen „Maximen", daß nicht diejenigen groß zu nennen sind, die weniger Leidenschaften und mehr Tugenden besitzen als gewöhnliche Menschen, sondern jene allein, welche die größte, reinste Absicht hätten. Nun, die große reine Absicht, der gute Wille, ja, der ungestüme Drang, alle die ihm innewohnenden Schaffenskräfte zusammenzuraffen und damit künstlerisch sein Bestes zu tun, mit einem Worte, ein würdiger Priester im Tempel Polyhymnias zu werden, war sein getreuer Leitstern, der ihn auch in seinem schwersten, kampfreichsten Lebensabschnitt nicht verließ. Nicht ins Einzelne will ich hier gehen und Dinge berühren, unter denen er selbst am schwersten litt; ich folge vielmehr der Ansicht Franz Liszts, der einmal sagt: „Die großen Geister haben der Menschheit so viel gegeben, daß man füglich über ihre Fehler und Schwächen hinwegsehen sollte."

Wir daheim sorgten uns natürlich nicht wenig um ihn, waren aber außerstande, alle sich hier geltend machenden ungünstigen Einflüsse lahmzulegen. Was mich selbst betraf, so hielt ich es wohl nicht für möglich, daß mein junger Freund sich einem nackten Hedonismus völlig in die Arme werfen könne, jener armseligen Weltanschauung, die als Verneinung alles Heroischen, ja auch alles Genialen und Erhabenen im Leben allerdings für Reger den Untergang bedeutet hätte. Dazu hatte ich ihm denn doch schon viel zu tief in die Karten gesehen, und allzu frisch waren noch die feierlichen Beteuerungen in Ohr und Gedächtnis, die mir mein Freund bei seinem Scheiden aus Weiden gegeben. —

Zum großen Glück kamen unserm Freunde in den Tagen seiner großen Jugendkrise drei äußere Umstände zu Hilfe, die von wesentlicher Bedeutung für die Erwirkung eines guten Ausgangs waren: das „Einjährig-Freiwilligenjahr", der Anschluß Regers an die Familie v. Bagenski und seine — Erkrankung. Über den ersten und letzten Punkt wird später noch das Nähere gesagt werden. Wie dieses Militärjahr sein körperliches Allgemeinbefinden wesentlich besserte, so war der Verkehr mit Familie v. Bagenski auf ihn von wohltätigem moralischen Einfluß. Denn diese Familie brachte ihm ein tiefes Verständnis seines Wesens, seines künstlerischen Könnens und Wollens entgegen, und wo Reger das fand, verhielt er sich auch lenksam, zugänglich

allem guten Rat und leicht empfänglich für eine andre bessere Meinung. Und in dieser Familie lernte unser Freund in jenen Tagen auch die Seele kennen, schätzen und lieben, die ihm später die treue, hingebungsvolle Lebensgefährtin werden sollte, Elsa v. Bagenski, eine Enkelin der dramatischen Sängerin A. v. Faßmann, die einst ein Stern der Königlichen Oper in Berlin gewesen war*. So hat die gütige Vorsehung unsern Kämpfer auch in der Fremde nicht verlassen, ihm auch in seinen kritischen Sturm- und Drangjahren die rettenden Menschen gesandt, die ihm über die dräuenden Lebensklippen mit hinüberhalfen.

Als Reger dann nach der Rückkehr in den Schoß seiner Familie (Sommer 1898) sich geborgen sah, schrieb er unverweilt sein op. 19, jene tief ergreifenden zwei Passionslieder: „In Todesängsten hängst Du da, o Gottessohn auf Golgatha" und: „Doch Du ließest ihn im Grabe nicht! Die Schmach bricht ihm das Herz", und im gleichen Sommer noch die beiden grandiosen Orgel-Choralphantasien über die gewaltigen Liedertexte: „Ein feste Burg ist unser Gott" und „Freue dich sehr, o meine Seele!"

Was soll der Tieferblickende hierin anders erkennen, als tönende Dankesworte, Dankeshymnen einer im Grunde tief religiösen Seele und den klaren Beweis, daß Reger seinen rettenden Anker letzten Endes in Gott selbst, in der Religion gesucht und gefunden haben muß!

So sind die gewählten Verse zu den oben genannten Werken gleichsam zu Texten für sein eigenes Leben geworden, so allein verstehen wir besonders die Wahl der eindrucksstiefen Strophen zu seinem op. 30:

Freu dich sehr, o meine Seele
Und vergiß all Not und Qual,
Weil dich nun Christus, dein Herre,
Führt aus diesem Jammertal!

Aus Trübsal und großem Leid
Sollst du fahren in die Freud,
Die kein Ohr je hat gehöret
Und in Ewigkeit auch währet.

* Vergleiche Elsa Reger: Wie ich Max Reger kennen lernte. (Heft 1 der „Mitteilungen der Max Reger-Gesellschaft", Verlag J. Engelhorns Nachf., Stuttgart 1921.)

Tag und Nacht hab' ich gerufen
Zu dem Herren, meinem Gott,
Weil mich stets viel Kreuz betroffen,
Daß er mir hülfe aus der Not,

Wie sich sehnt ein Wandersmann,
Daß sein Weg ein End' mög' han:
So hab' ich gewünschet eben,
Daß ich enden mög' mein Leben ...

Freu dich sehr, o meine Seele
Und vergiß all Not und Qual,
Weil dich nun Christus, dein Herre,
Führt aus diesem Jammertal.

Seine Freud' und Herrlichkeit
Sollst du sehn in Ewigkeit,
Mit den Engeln jubilieren,
In Ewigkeit triumphieren.

Siebentes Kapitel

Max Reger und sein englischer Verleger Augener

„Wahrlich, ich sage euch:
„Kein Prophet ist genehm in seinem Vaterlande"!"
Lukas 4, 24

Die Wahrheit dieses Schriftwortes mußte Reger zweimal in seinem Leben besonders bitter empfinden: am Anfang seiner künstlerischen Laufbahn, als es galt, für seine in unaufhaltsamer Folge entstehenden Werke einen geeigneten Verleger zu finden, und späterhin, als er sehen mußte, wie sein liebes engeres Vaterland Bayern seinem Schaffen, ach, so blutwenig Aufmerksamkeit und Verständnis entgegenbrachte, während man sich jenseits der blauweißen Grenzpfähle an Ehren und Auszeichnungen für das am musikalischen Horizont immer höher und glänzender sich erhebende Gestirn förmlich überbot. —

Die bereits oben besprochenen Werke erschienen sämtlich im Verlag eines englischen Hauses, der Firma Augener u. Co. in London. — Wie kam Reger nun dazu, seine Werke bei einem ausländischen Verleger herauszugeben?

Reger hatte, nachdem die ersten Werke aus dem Manuskript an verschiedenen Orten aufgeführt worden waren, und besonders ermutigt durch die günstigen Urteile eines Dr. Hugo Riemann, Dr. Heinrich Reimann-Berlin, Dr. Karl Fuchs-Danzig sich bemüht, sie bei einem deutschen Verleger unterzubringen. Doch alle nach dieser Richtung gemachten Schritte waren vergebens; unsere berühmtesten Verlagshäuser verhielten sich zugeknöpft bis an den Hals und sandten die ihnen zur Einsicht vorgelegten Manuskripte kalten Herzens zurück. Warum sich auch bemühen um einen armen „Anfänger", einen Notenschreiber ohne „Namen"? Auf die Qualität, den Inhalt, die Originalität des Erzeugnisses kam es da nicht weiter an. Es war mit einem Wort eben „kein Geschäft", und damit glaubte man die herzlose Ablehnung genügend motiviert zu haben. Ein bekanntes großes Verlagshaus sandte sogar ein Werk wieder zurück mit einem freiwillig beigefügten Geldbetrag, als einer Art Schmerzensstiller und zugleich deutlichem Wink, der liebe Komponist möge künftighin von der Zusendung nicht bestellter Manuskripte Abstand nehmen.

Die Zeit hat später, viel später freilich auch in diesem Punkte gründlich

Wandel geschaffen. Regers sämtliche Werke haben sich nach und nach an dreiunddreißig deutsche Verlagsfirmen verzettelt und Eingeweihte wollen wissen, daß mit der zunehmenden Berühmtheit des Komponisten die deutschen Verleger um die Regerschen Werke sich förmlich „rissen". Glaub's gern! Das einheimische Produkt hatte ja nun den Auslandsstempel glücklich auf dem Buckel und damit für viele erst das Siegel seines Wertes und seiner Geltung.

Auch Reger kannte diese greuliche Eigenart unseres lieben deutschen Michel gar gut, und so war es ihm auch gewiß nicht zu verdenken, wenn er nach seiner ersten großen Enttäuschung den hoffenden Blick über die Grenze warf. Und Hilfe und Unterstützung sollte ihm von „drüben" zuteil werden, rascher als er selbst und wir alle es geahnt. In den Sommermonaten des Jahres 1892 kam der damalige Inhaber der großen Londoner Verlagsfirma Augener u. Co. zu längerem Kurgebrauch nach Wiesbaden. Er fragte gelegentlich bei Dr. Riemann an, ob er ihm nicht eine junge schöpferische Kraft namhaft machen könne, die einen guten Ausblick für die Zukunft verspräche. Er wäre geneigt, sich ihrer anzunehmen und mit ihr ein Abkommen zu treffen. Ohne alle Bedenken empfahl Dr. Riemann dem Fragenden seinen Schüler Reger. Dieser spielte Augener seine später als op. 1 gedruckte Violinsonate in D Moll vor, und letzterer war davon so entzückt, daß er mit Reger sofort einen Vertrag auf sieben Jahre abschloß. Wer war froher als unser junger Meister! War das Honorar anfänglich auch recht mäßig — es bestand für Reger nun doch die Möglichkeit, seine Werke allmählich der großen musikalischen Welt zugänglich zu machen.

So erwarb also Augener jetzt die sämtlichen Erstlinge Regers und warf sie bald in rascher Folge als op. 1—5 auf den Musikalienmarkt. Die Werke erfuhren, wie schon oben angedeutet, im allgemeinen eine günstige Aufnahme; besonders warm lautete das Urteil von Heinrich Reimann in der „Allgemeinen Musikzeitung", das mit allem Nachdruck auf das „mächtig sich erhebende neue große Talent" hinwies. Aber trotz dieser schönen Einführung fanden die Werke keine Verbreitung. Die Probleme, die Reger schon in seinen gewichtigen ersten Werken den Ausführenden aufgab, waren nach Inhalt und Technik so groß, daß man nicht so recht an sie heran wollte und ihre öffentliche Vorführung als ein gewagtes Unternehmen ansah. Schrieb doch Dr. Reimann schon in seiner ersten Kritik bezüglich der vorhandenen technischen Schwierigkeiten: „Es dürfte wohl überhaupt nur wenige Kammermusikwerke geben, deren Klaviersatz an Schwierigkeit dem von op. 1—5 gleich komme." —

So waren nun die Erstlinge Regers gedruckt, aber sie „gingen" nicht. Augener drängte deshalb Reger zur Komposition eines technisch leichteren Opus, vor allem eines Klavierwerkes, das einem größeren Interessentenkreise zugänglich gemacht werden könne. Reger kam diesem Wunsch auch entgegen, indem er zunächst sein oben geschildertes op. 10, die zwanzig „deutschen Tänze" zu vier Händen, schrieb. Augener wünschte indessen vor allem ein „leichteres" zweihändiges Werk, bei dem am ehesten auf eine entsprechend große Verbreitung gerechnet werden konnte. Das war nun für Reger eine recht böse Zumutung. Aus einem seiner damaligen Briefe an den Verfasser geht klar hervor, daß er jetzt nicht an Nippsachen für Klavier dachte, sondern sich vielmehr stark mit der Komposition eines Klavierkonzertes größten Stiles befaßte. — Er wollte aber seinen Verleger, der sich durch die Drucklegung seiner Werke inzwischen in nicht geringe Unkosten gestürzt hatte, auch nicht unbefriedigt lassen, und so schrieb er in Wiesbaden anfangs 1894 sein op. 11, Walzer zu zwei Händen. Es ist ein leider verunglücktes Werk geworden. Verunglückt in dem Sinne, als es fast gar keine Regersche Eigenart enthält, vielmehr verschiedentliche Vorbilder, wie Chopin und andere, als Paten ansprechen kann. Ich erschrak, als Reger es mir zusandte. Kannte ich ja noch nicht die näheren Entstehungsgründe dieses Werkes. Auf meinen Brief, worin ich unumwunden meine gerechten Bedenken dagegen äußerte, erhielt ich von Reger bald eine vier Seiten lange enggeschriebene Antwort, die mir völlige Klarheit bringen sollte. Darin heißt es unter anderem:

„Ich war und bin nicht im geringsten beleidigt wegen Deines Urteils über die Walzer, die ich ohne jede künstlerische Anteilnahme geschrieben habe." — Am Schlusse findet sich dann noch folgender bemerkenswerte Passus:

„Ich denke doch, daß sich meine Sachen einstmals durchfressen werden. Ich erlebe es ja nicht mehr. Macht nichts! — Ich habe mit allen Freuden und Genüssen des Lebens vollkommen abgeschlossen, bin so düster und *verbittert* geworden. Ich bin so schwer zu behandeln, daß hier allgemein die Redensart gilt: Mit Reger kann kein Mensch verkehren! Ich weiß auch, daß ich nicht lange mehr lebe, denn das Gefühl der Schwäche, der körperlichen Schwäche ist zu stark. Möge ein andrer vollenden, was ich begonnen. Hoffentlich halte ich es so lange aus, daß ich nicht wahnsinnig werde; denn wer die Schmerzen kennt, unter denen ich meine Kinder gebäre, wer diese durchwachten Nächte kennt, wer weiß, daß ich op. 15 in zwei Nächten geschrieben, der wird diese fatale Zerschlagenheit begreifen. Ja, aufrichtig, Du kannst in

Wiesbaden oft einen Gast treffen, der um drei Uhr morgens in der einsamsten Ecke im Ratskeller allein sitzt und vor sich hinbrütet. Warum?? Ich kann nicht schlafen! Es ist unmöglich! Es ist schauderhaft! Aber ich verliere den Mut nicht. Weiter im Werke! ist meine Devise, mit der auch schließt

Dein Max."

Diese große Zerschlagenheit des Gemütes, diese arge Verbitterung rührte zum großen Teile mit davon her, daß Reger besonders auch von den damaligen Wiesbadener musikalischen Größen gar wenig verstanden wurde. Derselbe Brief deutet dies auch klar genug an. Reger hatte sich in seinem jugendlichen Feuereifer und Idealismus ein Vorwärtskommen auf dem nun einmal entschlossen betretenen schwierigen Felde doch wohl leichter vorgestellt. Nach den ersten großen Enttäuschungen nun der erste große Rückschlag, der aber bei ihm glücklicherweise nicht allzu lange vorhielt.

Als nicht gerade vorteilhaft für sein Vorwärtskommen muß hier auch noch der Umstand erwähnt werden, daß Reger nach seinem Konzert in Berlin, zu dem ihn vor allem sein Verleger Augener veranlaßt hatte, auf Einladung des Redakteurs Otto Leßmann in den Stab der Mitarbeiter, beziehungsweise Referenten der „Allgemeinen Musikzeitung" eintrat. Die Kritiken, die sich Reger hierbei über die ihm zugesandten Besprechungsstücke von der Seele schrieb, waren sicherlich seiner innersten Überzeugung entsprungen. Reger stimmte allem ehrlichen Wollen freudig und ermunternd zu, war aber auch unerbittlich gegen alles Hohle, Anspruchsvolle, Unkünstlerische. Da gab es denn bald der Feinde nicht wenige, und gar mancher rächte sich für eine ungünstige Kritik, indem er offen oder versteckt gegen Regers eigene Werke zu Felde zog. —

Unser junger Meister war also mit seinem englischen Verleger Augener durch die ihm bisher übergebenen Werke, die fast ausnahmslos ein strenges Gesicht trugen, in eine gewisse Klemme gekommen. Es ist ja anzuerkennen, daß Augener in den ersten Jahren alles kaufte, was Reger komponierte; aber er beging doch einen Fehler dadurch, daß er vor allem in der deutschen Presse nicht nachhaltig genug auf das neue große Talent hinwies. Das der Regersache geopferte Kapital sollte sich aber doch rentieren, daher das wohlbegreifliche Verlangen Augeners, Reger möchte „leichter" komponieren. Dieses Ansinnen war bei der großen polyphonen Begabung Regers, der sich doch jetzt im ersten Stadium feurigsten jugendlichen Schaffens befand, sicherlich nicht

leicht erfüllbar. Gleichwohl aber machte Reger von op. 10 an verschiedene Konzessionen. Wie dies erste Zugeständnis ausgefallen, wurde oben schon geschildert. Es waren die zwanzig vierhändigen Walzer, die er während der Sommerferien in Weiden schrieb, ein liebenswürdiger, künstlerisch einwandfreier Ausfluß seiner heiteren Wesensseite. Op. 11 sind jene oben genannten Walzer zu zwei Händen, die in dem bedenklichen Stadium des Mißvergnügens, „ohne künstlerische Anteilnahme geschaffen", wenig Originales zeigten. Ein weiteres Zugeständnis, op. 13: „Lose Blätter für Klavier zu zwei Händen, dem kleinen Hans Riemann gewidmet," fiel bedeutend günstiger aus.

Es sind eine Reihe kleiner Stücke, Federzeichnungen verschiedensten Charakters, wie sie ein Meister der musikalischen Griffelkunst in glücklichen Augenblicken schaffensfreudiger Erregung aufs Papier wirft. Alles in allem eine freundliche Gabe, die jeder Freund guter Klavierpoesie liebgewinnen wird. Für den Unterricht auf der Mittelstufe sind sie allerdings schon etwas zu schwierig, besonders die Nummern 11, 13, 14, wo Reger die ihm zu Anfang offensichtlich vorschwebende Absicht, für Schülerhände zu schreiben, gründlich wieder vergißt und eine gut durchgereifte Technik verlangt. —

In der Zeit, da die eben besprochenen Werke entstanden, war Reger schon am Albert Fuchsschen Konservatorium als Lehrer für Klavierspiel zugelassen. Im Herbste 1895 erhielt er auch noch den Theorieunterricht übertragen. Die Beschäftigung mit Klavierpädagogik, nicht zum wenigsten aber Augeners Drängen nach einfacheren, leichter spielbaren Werken zeitigte ein weiteres Opus, welches erst später als op. 17 herauskam. Es ist betitelt „Aus der Jugendzeit". Kleine Klavierstücke. Offenbar hat Reger hier Schumanns unverwüstliches Jugendalbum vorgeschwebt. Es sind zwanzig Stückchen mit kurzen charakteristischen Überschriften, wie „Frohsinn", „Hasche mich!", „Ein Spielchen", „Das tote Vöglein", „Über Stock und Stein", „Was die Großmutter erzählt", „Ein Tänzchen", „Bange Frage", „Weihnachtstraum", „Großes Fest", „Abendgesang", „Fast zu keck", „Frühlingslust", „Kleiner Trotzkopf", „Reigen", „Fast zu ernst", „A la Gigue", „Nordischer Tanz", „Erster Streit", „Versöhnung", liebenswürdige Miniaturen von einfacher Faktur, im großen und ganzen dem kindlichen Fassungsvermögen und der elementaren Technik angepaßt.

Dem Verfasser will aber doch scheinen, als hätte der Komponist hier mehr geben wollen, als er erreicht hat. Die Stücke machen bei allem Bestreben zu charakterisieren, doch nicht so recht warm, wie es die Schumannschen Poesien

6. Max Reger und seine Schwester Emma

BO PUBLIC LIBRARY

7. Max Reger etwa im zehnten Lebensjahr

tun. Es steckt vielleicht zu viel Scarlatti und Bach darinnen, um die zarte Kinderseele durchweg unmittelbar zu berühren. Der „spätere" Reger hätte solch heikle Aufgabe sicher, man möchte sagen, in einer mehr „romantischen", noch tiefer zum Kindergemüt sprechenden Weise gelöst. Die Stücke sind lange Zeit fast ganz unbekannt geblieben. Vielleicht war es ihnen auch nachteilig, daß die Erstausgabe ohne Fingersätze erschien. Auch in der klavierpädagogischen Presse wurden sie, da hier ja fast jeder Tag für Kinderhände etwas Neues bringt, wohl ganz übersehen. Möge der Verlag B. Schotts Söhne in Mainz, der im Jahre 1909 die meisten bei Augener erschienenen Regerwerke kaufte und neu herausgab, mit dieser freundlichen Gabe Regers an die Jugend mehr Erfolg haben! Sie verdient schon als allererste Entwicklungsstufe des Regerschen Klavierstils unbedingte Berücksichtigung*.

* Über Regers späteres Verhältnis zu Augener siehe das 11. Kapitel.

Achtes Kapitel

Max Reger und Johannes Brahms u. a.

Was Brahms die Unsterblichkeit sichert, ist nie und nimmermehr die „Anlehnung" an die alten Meister, sondern nur die Tatsache, daß er neue, ungeahnte seelische Stimmungen auszulösen wußte auf Grund seiner eigenen seelischen Persönlichkeit. Darin ruht die Wurzel aller Unsterblichkeit. / Max Reger

Ein wohl zu erwähnendes, weil unsern jungen Meister zu neuem Schaffen mächtig anspornendes Ereignis fällt noch in diese kampfes- und fruchtreiche Wiesbadener Zeit: es ist die schriftliche Bekanntschaft Max Regers mit Johannes Brahms.

Ich muß es dahingestellt sein lassen, ob Regers frühzeitige, offensichtlich gewollte Hinneigung zu Brahms und die Abkehr von der neuzeitlichen Richtung mehr auf den Einfluß seines Lehrers Riemann, der ja der letzteren mehr ablehnend als zustimmend gegenüberstand, zurückzuführen ist, oder aber mehr auf die ursprüngliche musikalische Struktur Regers selbst, die ja vom ersten Anfang an schon energisch der Richtung der klassischen Meister sich zuneigte. Vielleicht haben beide Momente gleichen Anteil daran. Tatsache ist, daß Reger während der Wiesbadener Jahre die Brahmsschen Werke über alles eifrigst studierte und dadurch zu immer glühenderer Verehrung des Meisters selbst gelangte. War es da zu verwundern, daß in der Seele des jungen Reger nach und nach der heiße Wunsch aufstieg, mit dem Altmeister auch persönlich in Berührung zu treten? Anlaß dazu sollte ein inzwischen entstandenes neues Werk, die Suite für Orgel, op. 16, geben.

Wie kraftstrotzend tritt der junge Titan hier gleich in der Introduktion auf! Wie aus Erz gegossen steht das erste Thema der Fuge da und mit unerhörter Kühnheit und Logik erfolgt seine Durchführung und Vermählung mit dem zweiten und dritten Thema. Welch herrliche Steigerungen in dem grandios aufgebauten Satz, nach dessen Abschluß man fürchten muß, daß ein weiterer Satz keine Steigerung mehr bringen könne. Doch Reger kennt bereits die tiefe Wirkung des Gegensatzes!! In einem weltabgewandten, in wundervoller Ruhe dahinströmenden Adagio versenkt er das Gemüt in die Stimmung erhabenen Friedens. Unter Benutzung der herrlichen Choräle: „O Haupt voll Blut und Wunden" und „Komm, süßer Tod!" baut hier der Meister ein Ge-

bilde auf, das ebenso anzustaunen ist wegen der hohen und dabei nie aufdringlichen polyphonen Kunst, als wegen des herrlichen Ausdrucks, der in und durch sich selbst wirkt und keiner Stimmungsmache durch Äußerlichkeiten bedarf. —

Im dritten Satze (Intermezzo) zeigt sich Reger zum erstenmal als Meister des Kanons, schafft aber unter fast ausschließlicher Benutzung dieses formalen Mittels nicht etwa ein trockenes, sondern ein lebensvolles, frisches Bild, das sich den beiden vorausgegangenen Sätzen erfreulich anreiht. Die Krönung dieses Werkes bildet eine Passacaglia mit neunundzwanzig Veränderungen. Hier läßt Reger seiner unerschöpflichen Phantasie in breitem, vollem Erguss die Zügel schießen, mit Leichtigkeit die selbstgewählte Fessel tragend, ja mit ihr spielend.

In allen vier Sätzen dieser Suite ergeht sich Reger in der bewußten Anwendung des Orgelstiles des großen Sebastian; das Ganze ist die erste große Frucht gründlichsten Bachstudiums. Wohl von Künsteleien hier und da nicht freizusprechen, ist es als Jugendwerk staunenswert, erscheint die dem Werk aufgedruckte lapidare Widmung: „Den Manen J. S. Bachs" zwar kühn genug, aber doch nicht als Vermessenheit. Was würde nun zu all diesem Johannes Brahms sagen, der damals im Zenith seines Könnens und Ruhmes stand?? Das war jetzt für Reger die große erwartungsvolle Frage! —

Reger, der sich mit der Absicht trug, dem Altmeister seine in Arbeit begriffene Sinfonie in H Moll zu widmen, sandte sein op. 16 nach Wien und erhielt bald darauf folgende Zeilen:

Sehr geehrter Herr!

Ich habe Ihnen den herzlichsten Dank zu sagen für Ihren Brief, dessen warme — nur gar zu freundlichen Worte mich überaus sympathisch ansprachen. Zudem denken Sie mir noch das schöne Geschenk einer Widmung zu gönnen.

Eine Erlaubnis aber ist dazu doch nicht nötig! Ich mußte lächeln, da Sie mich darum angehen und zugleich ein Werk beilegen, dessen allzu kühne Widmung mich erschreckt!

Da dürfen Sie denn ruhig den Namen hinsetzen

Ihres

hochachtungsvoll ergebenen

J. Brahms.

Diese Zeilen machten unsern jungen Meister trotz des darin enthaltenen leisen Tadels über die allzu kühne Widmung nicht wenig glücklich. Es entspann sich auch ein kleiner Briefwechsel zwischen beiden, der schließlich in dem gegenseitigen Austausch der Photographien gipfelte. Ich besitze noch jene denkwürdige Postkarte, auf der mir mein Freund in stürmischen, kaum leserlichen Zügen mitteilte: „Soeben sendet mir Johannes Brahms sein Bild, mit der Bitte, ihm meines zu schicken." Der alte Meister hatte dem jungen jenes bekannte Bild dediziert, wo er schon leidend, an einem trüben Tage am geschlossenen Fenster sitzend, sinnend in die Ferne blickt. Für Reger ist dieses Andenken zu einem Heiligtum geworden, das ihm später auf seinem Arbeitstische stets gegenwärtig war. Leider zerriß der Tod bald das Band, das hier zwei große Geistesverwandte so verheißungsvoll zu verknüpfen schien. Brahms starb am 3. April 1897. Hat er wohl in die Gruft die Ahnung mitgenommen, daß ihm in diesem Reger ein Erbe und Fortsetzer seines Stiles erstanden sei?

Vor, neben und nach diesem bedeutsamen Orgelwerk op. 16 entstand nun eine lange Reihe von Übertragungen Bachscher Orgelwerke für Klavier zu zwei und vier Händen. Die allerbedeutsamsten Stücke finden sich darunter, wie Präludium und Fuge in G Dur, in D Dur, Tokkata und Fuge in D Moll, Phantasie in G Dur, Präludium und Fuge in E Moll, Phantasie und Fuge in G Moll und so weiter. Eine überaus herrliche Gabe für alle Klavierspieler, die ihren Bach lieben und auch am Klavier an diesen unvergleichlichen Stücken für Orgel sich laben wollen.

Diese Bearbeitungen Regers sind seltsamerweise aber bis heute noch nicht gebührend beachtet worden. Man bleibt gewöhnlich bei den Arrangements von Liszt, d'Albert, Busoni, die aber von Reger alle weit übertroffen werden, da Reger einerseits die tiefere Wesensverwandtschaft mit Bach innewohnte, und anderseits auch sein Sinn für den eigentlichen Orgelklang selbst ausgeprägter war. So gab sich Reger beispielsweise nicht zufrieden, als Ergebnis seiner Übertragung ein tadelloses Klavierstück zu erhalten, das sich möglichst glatt herunterspielte. Er hielt es vielmehr für unbedingt nötig, dem dünnen, im Augenblick des Entstehens schon sich verflüchtigenden Klavierton, wo es nur immer anging, Stütze zu verleihen, damit er wenigstens annähernd zum stehenden Orgeltone wurde. Wenn Reger von der Orgel für Klavier übertrug, hörte er fortwährend den Zwei-, Vier-, Acht- und Sechzehn-Fuß-Ton der Orgel, den prachtgesättigten Klang der Mixturen, den Wechsel von Ober- und Untermanual, den Charakter der Streicher- und Flötenchöre, und ge-

staltete nach diesen stets orgelgemäßen Gesichtspunkten sein Klavierarrangement. Was wunder, wenn da oft scheinbar unspielbare Notenkomplexe entstanden! Aber doch eben nur scheinbar! Wer näher zusieht, wird finden, daß hier doch alles mit rechten Dingen zugeht und alles durchaus klaviermäßig gestaltet ist, muß freudig erkennen, daß er hier seinen köstlichen Orgel-Bach in denkbar bester Kopie für Klavier vor sich hat.

Wie ungeheuer ernst es Reger in Wiesbaden mit dem Studium des strengen Kontrapunktes war, wie er die Übung zur Sicherheit der Routine, zur Selbstgewißheit im Können steigerte, darüber liegt uns heute der gedruckte Beweis vor: ein kontrapunktisches Studienwerk in zwei Bänden (ohne Opuszahl), und zwar dreiundsechzig zweistimmige und achtundvierzig dreistimmige Kanons in allen Dur- und Molltonarten, den verschiedensten Taktarten und Tempi*; da finden wir strenge Kanons in Parallel- und Gegenbewegung, Kanons in der Oktave, auf der Unter- und Obersexte, der Unter- und Oberquinte, der Unter- und Obersekunde, der Untersexte und so weiter in den verschiedensten Taktabständen und in allen möglichen Umkehrungen. Das Werk ist ursprünglich wohl als instruktives Klavierwerk gedacht gewesen, zunächst als eine Art Fortsetzung der Kanons von K. M. Kunze op. 14 zwecks vollständig gleicher Ausbildung beider Hände. Zu diesem Behuf hat Reger auch die zweistimmigen Kanons selbst mit Fingersatz versehen. Das Ganze ist aber gleichwohl nur reines Studienmaterial für den angehenden Komponisten geblieben. Auf dem Prokrustesbett der spröden Kanonform erstarrte leider die Lebensfähigkeit der meist im Bachschen Geist erfundenen Themen, und so entstanden nur starre Gebilde, die sich für den Jugendunterricht als unzulänglich erweisen. Dieses Regersche „Wohltemperierte" wird also für immer nur den Kompositionsschüler angehen.

Regers Studien- und Schaffenszeit von Jahre 1890 bis 1896 hatte nun im ganzen etwa achtzehn Originalwerke gezeitigt, darunter hochbedeutsame Würfe, die zu den höchsten Hoffnungen berechtigten. Waren diese sechs Jahre aber auch eine böse Zeit des schweren Kampfes mit Neid, Unverstand und Vorurteil, unser junger Held ließ sich durch nichts auf die Dauer entmutigen. Unentwegt verfolgte er seine hohen Ziele, erstrebte er die Erziehung des Ich zur freien künstlerischen Persönlichkeit. — Freilich war es ihm in dieser Spanne

*Das Werk ist dem englischen Komponisten John Farmer, damaligem Organisten am Balliol College in Oxford, gewidmet. Diese Widmung erfolgte wohl auf Betreiben von Regers Verleger Augener.

Zeit nicht gelungen, sich von der Brahmsschen Richtung freizumachen, aber es waren in den bisher geschaffenen Werken doch Anzeichen genug zu finden, die wirkliches Neuland erhoffen ließen. Bei so unerschöpflich sprudelndem Ideenreichtum, bei so herrlichem Gestaltungsvermögen, so verblüffend rasch erlangter Herrschaft über alles Reintechnische der Darstellung war es wirklich nicht schwer, Prophet zu sein. Da konnte und mußte der Eingeweihte sich der Hoffnung getrösten, daß Reger einst, wie er oben selbst sagte, „sich doch noch durchfressen" werde und das Zeug dazu habe, künftighin einen eigenen Faden zu spinnen, der, wenn schon im Grunde gedreht aus Bach, Beethoven und Brahms, doch letzten Endes „Max Reger" heißen müsse.

Neuntes Kapitel

Reger als Einjähriger * Erkrankung

Ein edler Mensch kann einem engen Kreise nicht seine Bildung danken. Vaterland und Welt muß auf ihn wirken, Ruhm und Tadel muß er ertragen lernen. Sich und andere wird er gezwungen recht zu kennen. Ihn wiegt nicht die Einsamkeit mehr schmeichelnd ein. Es will der Feind, es darf der Freund nicht schonen, dann übt der Jüngling streitend seine Kräfte, fühlt, was er ist, und fühlt sich bald ein Mann. / Goethe, „Tasso"

Mitten in diese so überaus rege Schaffenszeit fiel nun der gefürchtete Augenblick einjährigen Pausierens. Reger hatte am 19. März 1896 sein dreiundzwanzigstes Lebensjahr vollendet; es nahte also für ihn das unerbittliche Muß, der Militärdienstpflicht Genüge zu leisten. Nach seinem bisherigen Bildungsgang konnte er sich auf Grund des sogenannten Künstlerparagraphen als Einjährig-Freiwilliger melden. So vertauschte er denn im Oktober 1896 nach Ablegung einer gutbestandenen Prüfung sein Zivilkleid mit dem Rocke des Königs, seine musikalischen Studien im Studierzimmer mit militärischen Übungen auf dem Exerzierfelde.

Seine Eltern und auch ich sahen diesem Wechsel mit den gemischten Gefühlen von Freude und Befürchtung entgegen. Bange Fragen drängten sich auf: Würde Reger, der jetzt so viele Jahre hindurch seinen Körper an den Schreibtisch und das Klavier gebannt, die großen körperlichen Anstrengungen des Militärdienstes ohne Nachteil überstehen, und würde er bei seinem immer mächtiger sich entwickelnden Streben nach Freiheit und Selbständigkeit sich der strengen militärischen Disziplin genügend unterordnen? Ich gestehe offen, daß ich mir von dieser Zeit nicht viel Gutes versprach. Um so freudiger atmete ich auf, als schon die ersten Berichte an seine Eltern günstig lauteten. Auch an mich traf nach einem halben Jahr ein Bericht ein, der alle meine gehegten Befürchtungen kräftiglich zuschanden machte und besonders in körperlicher Beziehung für unsern Marsjünger nur Gutes erhoffen ließ. Der Brief, der zum Schluß auch ein außerordentlich bedeutsames künstlerisches Selbstbekenntnis enthält, sei hiermit vollständig wiedergegeben.

Wiesbaden, den 11. April 1897.

Lieber Freund!

Ganz erstaunt sehe ich Dich diese Schriftzüge betrachten, da ja doch seit über einem halben Jahre Du keinerlei Nachrichten von mir hast. Nun, über die Hälfte hätten wir uns schon durchgebissen beim Kommiß; im Anfange war's schwer, sehr schwer, aber jetzt bin ich's schon gewohnt. Es wird viel, ungeheuer viel von uns verlangt, aber für den Körper ist es geradezu grandios. So sechs Stunden täglich nur in der frischen Luft draußen herummarschieren, zu exerzieren, da gibt's einen Hunger und Durst, der göttlich ist. Mein armer Fettbauch ist verschwunden; dafür bin ich aber zähe geworden. Jetzt ist der Dienst schon interessanter. Ist auch der Tornister schwer, so schleppt man ihn doch, zumal wenn man einen so ausgezeichneten Hauptmann hat, der alles mit guten Worten macht. Das ist viel wert. Ja, ich möchte Euch Vaterlandskrüppel mal sehen, wenn Ihr unser Exerzieren mitmachen müßtet; ich glaube, in der ersten halben Stunde da könnte man Euch schon einsalzen und als marode auf dem Krankenwagen nach Hause fahren! Wir sind es aber schon gewöhnt; hätt's in meinem Leben nicht geglaubt, jeden Tag um fünf Uhr oder noch früher aufstehen zu können; aber es wird fertig gebracht, selbst dann, wenn die Herren Einjährigen natürlich ohne Urlaub bis zwei bis drei Uhr früh gekneipt haben, was aber höchstens alle acht Wochen einmal vorkommt. Manchen Tag ist unser Dienst so, daß wir gar nicht zum Essen kommen können und erst abends acht Uhr was zu Hause kriegen. Aber das gewöhnt sich alles. Ausgehalten wird's doch und ich merke, man wird ein bombenkräftiger Mensch. Ich fühle jetzt ein Kraft- und Gesundheitsgefühl in mir, wie ich es noch nie in meinem Leben verspürt; noch nie habe ich besser gesehen, als wie jetzt, wo sich die Augen durch das viele Schießen so sehr gekräftigt haben. Im Anfang traf ich auf hundert Meter kaum eine Scheibe von der Größe einer Türe, weil meine Augen ja schlecht waren. Jetzt schieße ich auf dreihundert Meter auf eine Scheibe, die kopfgroß ist, und treffe mit jedem Schuß. Auf Schießen wird der Hauptwert gelegt. Da kann einer im Exerzieren bummelig sein — wenn er nur gut schießt. Und wir haben auch Schützen, die Unglaubliches zuwege bringen; zum Beispiel schießen die Rekruten der ersten Kompanie (unsere) wie die Wilddiebe. Da haben wir Einjährige einen schweren Stand. Nun zum musikalischen Teil. Daß die Berliner Presse anläßlich der Aufführung meiner Suite sich so ganz und gar von ihrer

bekannten Seite gezeigt hat, ist ja für mich ganz wurscht. Auf die Urteile dieser Herren kommt im Grunde gar nichts an. Ich habe Kritiken hier, auf Grund deren man eigentlich gerichtlich vorgehen könnte: denn selbst vor den gemeinsten Schmähungen sind diese Herren nicht zurückgeschreckt. Einer schreibt, ich wäre der Sozialdemokrat unter den jetzigen Komponisten; denn, was ich wollte, wäre nur der Umsturz aller bestehenden musikalischen Verhältnisse. Gott behüte uns, so schließt er, daß diese extrem rote Richtung jemals zu Worte kommt!

Wie unendlich komisch und gleichzeitig auch traurig solche unglaublich dummen Ergüsse stimmen müssen, kannst Du Dir wohl denken! Ich, der glühendste Verehrer Bachs, Beethovens und Brahms, sollte also den Umsturz predigen! Was ich will, ist ja doch nur eine Weiterbildung dieses Stiles! Und kommt dann so ein Kerl und unterschiebt einem solche Motive! Es ist zum Kranklachen! Übrigens verfehlen gerade diese Herren durch solche Schimpfereien ihr Ziel. Wäre meine Suite als Mittelware hingestellt, so hätte kein Hahn danach gekräht; gerade deshalb, weil sie sich in ohnmächtiger Wut so geifern, wird das Interesse erst wach gerufen. Prost Mahlzeit, ihr hohen Herren! Ihr, die ihr nur immer am Äußerlichen hangen könnet, dagegen unfähig seid, die gigantische Kühnheit eines Bach zu verstehen! Sogar im Namen Bachs haben sie Protest eingelegt gegen die Widmung der Suite! Meine Antwort darauf soll bestehen in einer Orgelkomposition größeren Stiles mit der Widmung: „Zum zweiten Male den Manen J. S. Bachs!" Mir hat diese Begeiferung unendlichen Spaß gemacht und bin ich den Herren wegen ihrer unfreiwilligen Komik noch Dank schuldig.

Mit herzlichen Grüßen an Dich und die Deinen

Dein M. Reger.

Das wichtigste Selbstbekenntnis in diesem Dokument ist ohne Zweifel dies, daß Reger hier klipp und klar erklärt, er wolle in der Musik durchaus keinen Umsturz, es ist ihm das ja später noch oft genug unterschoben worden, sondern nur eine „Weiterbildung" des Stiles der drei genannten Großmeister. Der Brief zerstreute aber auch meine Befürchtungen hinsichtlich seiner körperlichen Unzulänglichkeit zu militärischen Übungen. Regers Konstitution war ja von Jugend auf robuster Art gewesen. Hatten nun vieles Stubenhocken und böse Kneipereien während der sechs Wiesbadener Jahre hierin auch ungünstig eingegriffen, der kräftigen Naturanlage selbst konnte nun durch streng ge-

regelte militärische Übungen wieder leicht zum Siege verholfen werden, und Körper und Geist erfuhren hierbei eine höchst wohltätige Auffrischung. Auch unsre weitere Befürchtung vom „Sich nicht fügen können" wurde gründlich zuschanden gemacht. Reger hat sich vielmehr ganz vorzüglich geführt, und sein Abgang war auch dementsprechend.

Als er inzwischen einmal auf kurze Zeit nach Weiden in Urlaub kam, war er in vielen Dingen kaum wieder zu erkennen. Das Militär, für das er früher so wenig übrig hatte, war geradezu sein „Schwarm" geworden. Auf unsern Spaziergängen hörte man jetzt nicht mehr viel von Musik, desto mehr aber von Militär und moderner Kriegsführung, so daß wir unsrer Verwunderung darüber neckend Ausdruck gaben. Er hatte da für uns armselige „Staatskrüppel" — auch sein Vater war ja einer — freilich nur ein mitleidiges Lächeln. So freuten wir uns alle, daß er wieder auf dem besten Wege war, sich körperlich vollständig wiederherzustellen, um nach Ablauf dieses Einjährigen-Jahres frisch und fröhlich seinen hohen Zielen als schaffender Künstler zustreben zu können.

Aber es sollte anders kommen. Das viele Exerzieren und Marschieren hatte seine Füße bei seinem ohnehin nicht geringen Körpergewicht doch stark in Mitleidenschaft gezogen, und so geschah es, daß er in der zweiten Hälfte seines Militärdienstjahrs schon einige Wochen im Krankenhaus zubringen mußte und zu seinem Leidwesen auch an den großen Kaisermanövern nicht teilnehmen konnte. Nachdem das Fußübel der Hauptsache nach geheilt war, zeigte sich am Hals, beziehungsweise im Mund ein Geschwür, über dessen Charakter der ihn behandelnde Arzt in Wiesbaden selbst sich nicht recht klar war. Da es nämlich trotz der sorgsamsten Pflege nicht heilen wollte, vermutete er eine Strahlenpilzwucherung (Aktinomykose) und berichtete demgemäß an Regers Eltern. Sehr beunruhigt darüber, waren diese sofort entschlossen, den erkrankten Sohn nach Weiden heimzunehmen, um ihm hier die notwendige Pflege selbst angedeihen lassen zu können.

Und so sagte Reger nach längerem Hin und Her der schönen Badestadt am Taunus, die ihm während der Zeit von acht Jahren zu einem so bedeutungsvollen Lebensabschnitt geworden war, lebewohl und siedelte im Juni 1898 wieder in seine liebe alte Heimatstadt Weiden um.

Zehntes Kapitel

Wieder in der Heimatstadt * Ein Quintett und andere Arbeiten

O Heimat, wir sind alle dein,
So weit und fremd wir gehen;
Du hast uns schon im Kinderschlaf
Ins Blut hineingesehen.
Kein Weg ist, den wir heimlich nicht
Nach einem Heimweg fragen.
Wer ganz verwandert, wird im Traum
Zu dir zurückgetragen.

Hans Heinrich Ehrler

Nach Regers Rückkehr in den Schoß seiner Familie war es nun der Eltern ernste Sorge, vor allem Klarheit über die Art des unheimlichen Halsgeschwürs zu erlangen. Zu ihrer großen Beruhigung konnte indes der behandelnde Hausarzt auf Grund mikroskopischer Untersuchung feststellen, daß keine Strahlenpilzwucherung vorlag, sondern ein Geschwür gutartigen Charakters, dessen Heilung sich wahrscheinlich wegen des in den letzten Jahren besonders starken Nikotingenusses verzögerte. Der Arzt legte darum dem Kranken nahe, Rauchen und Trinken auf das Mindestmaß zu beschränken, was er auch willig tat. Die Folgen waren bei Regers von Haus aus zäher Natur bald die denkbar günstigsten; die Wunde heilte in der kürzesten Zeit so gut, daß sich auch später meines Wissens nicht die geringsten Beschwerden mehr bemerklich gemacht haben.

Aber nicht allein in bezug auf sein körperliches Wohlbefinden, sondern ganz besonders auch hinsichtlich seines künstlerischen Schaffens und Sichentfaltens war Regers Übersiedlung nach Weiden von den allerbesten Folgen begleitet. Wohl fehlte es in der Kleinstadt in sehr fühlbarer Weise an entsprechender künstlerischer Anregung, für Reger sicherlich ein sehr schmerzlicher Umstand; aber dieser große Mangel wurde jetzt reichlich wett gemacht durch das völlige Wegfallen des geist- und nervenabstumpfenden Privatmusikunterrichts, wie ganz besonders durch die große wohltuende Ruhe und innere Sammlung, mit der sich Reger nun der Ausgestaltung seiner künstlerischen Pläne und Ent-

würfe ohne jede äußere Ablenkung widmen konnte. Und in der Tat sind die nun folgenden drei im Elternhaus zu Weiden verbrachten Jahre auch die an künstlerischer Ausbeute mit reichsten geblieben. Rund vierzig hochbedeutsame Arbeiten entstanden in dieser verhältnismäßig so kurzen Spanne Zeit! Darunter vor allem jene Lapidarwerke für die Orgel, welche die große musikalische Welt zuerst aufhorchen lehrten auf den bis jetzt noch recht unbekannten Namen „Max Reger".

Der englische Verleger Augener war für Reger, das stellte sich allgemach immer deutlicher heraus, kein glücklicher Griff. Regers schwerblütige, bis in die Knochen deutsche Musik fand jenseits des Kanals wenig Verständnis, und in der deutschen Presse wurde seitens des Verlegers nicht nachhaltig genug darauf hingewiesen. Infolge der nach und nach eingetretenen Stockung im Absatz der Werke Regers kam es dazu, daß Augener mehrere bereits in Wiesbaden entstandene Werke ablehnte und einige für eine spätere, günstigere Zeit zur Veröffentlichung sich vorbehielt. Hierher gehören eine Reihe kleiner Klavierstücke, eine Anzahl für Klavier bearbeiteter Choralvorspiele von Bach, ein Zyklus von eigenen Choralvorspielen, die Schilflieder von Lenau für eine Singstimme mit Klavierbegleitung und obligater Viola, die Bearbeitung der Orgelsuite op. 16 für Klavier zu vier Händen und Regers großes Quintett in C Moll für zwei Violinen, Viola, Violoncello und Pianoforte. Diese drei letzteren Werke sind bis jetzt nicht im Druck erschienen. Die Schilflieder waren zuletzt im Besitz der Schwester des Komponisten, und Regers großes erstes Quintett ist durch des Komponisten liebenswürdige Schenkung mein Eigentum geworden.

Dieser allerbedeutsamste Schatz meiner Regerkleinodien ist nach des Schöpfers eigener Angabe (siehe Partitur S. 97) in Wiesbaden am 3. Februar 1898 vollendet worden. Es bildet also eigentlich den künstlerischen Abschluß der Wiesbadener Zeit, wie auch das Hauptwerk des Regerschen Einjährig-Freiwilligen-Jahres. Der größte Teil findet sich entworfen in einem überaus wertvollen Skizzenbuche Regers, das er mir gleichfalls schenkte. Nur die ersten sieben Takte dieser ganzen Skizze zeigen indes die vollständige spätere Notation der Reinschrift; alles übrige ist nur andeutungsweise niedergeschrieben. Wie lehrreich, wie interessant ist da nicht der Vergleich eines jeden Taktes der Skizze mit dem betreffenden Takt des ausgearbeiteten Textes! Ein dünner melodischer Faden in der ersten Geige mit einem chromatisch abwärtsschreitenden Baß ist oft die ganze Andeutung, während die Reinschrift in der

Ausgestaltung des Partes der zweiten Geige, der Viola, des Cellos und Klaviers die denkbar reichste kontrapunktische Arbeit zeigt.

Manchmal steht unter der skizzierten Melodie weiter nichts als: „Fein harmonisieren", „Mit leichten Achteln verschleiern", „Rhythmus in Triolen und noch größer übergehen". Manchmal scheint es, als ob den Schöpfer der Raumverbrauch von sechs Zeilen gereut, denn lange Strecken weit begnügt er sich nur mit vier, drei und oft genug auch nur mit zwei Partiturzeilen zur Andeutung der verwickeltsten kontrapunktischen Gebilde. All das beweist wohl, daß das Ganze im raschesten Flusse konzipiert wurde. Dem Schöpfer genügte meist vollständig die Festlegung des thematischen Gerippes; die spätere Ausarbeitung vollzog ruhig und sicher der jede kleinste Einzelheit klar abwägende, ordnende Kunstverstand. Die Schöpfung dieses Werkes fiel mit in jene Zeit, in der Reger wegen des oben erwähnten Fußübels ans Krankenbett gefesselt war, und so ist es auch erklärlich, daß ungefähr die Hälfte der Skizze mit Bleistift geschrieben ist. Wie der Stenograph, so bevorzugte Reger damals bei seinen Entwürfen mit Vorliebe den Bleistift. Er schuf sich damit eine Kurzschrift, die mit den Jahren freilich immer hieroglyphenhafter, summarischer wurde, so daß der Uneingeweihte aus den so verwickelten polyphonen Gebilden der Reinschrift oft kaum mehr den einfachen Embryo der flüchtigen Skizze herauszufinden vermag*. Welch ungeheure Geistesarbeit muß mit solcher Ausarbeitung verbunden sein! Mit welch durchdringender Seherkraft muß da das Ganze überschaut, jedem, auch dem unscheinbarsten thematischen Teile Rechnung getragen, alles nach der klanglichen Seite erwogen und ins rechte Licht gerückt werden!

Das Werk, das auf der Titelseite die Opuszahl 21 trägt, zerfällt in vier große Sätze:

I. Agitato (C Moll, neununddreißig Partiturseiten)

II. Intermezzo (H Moll!! neun Partiturseiten)

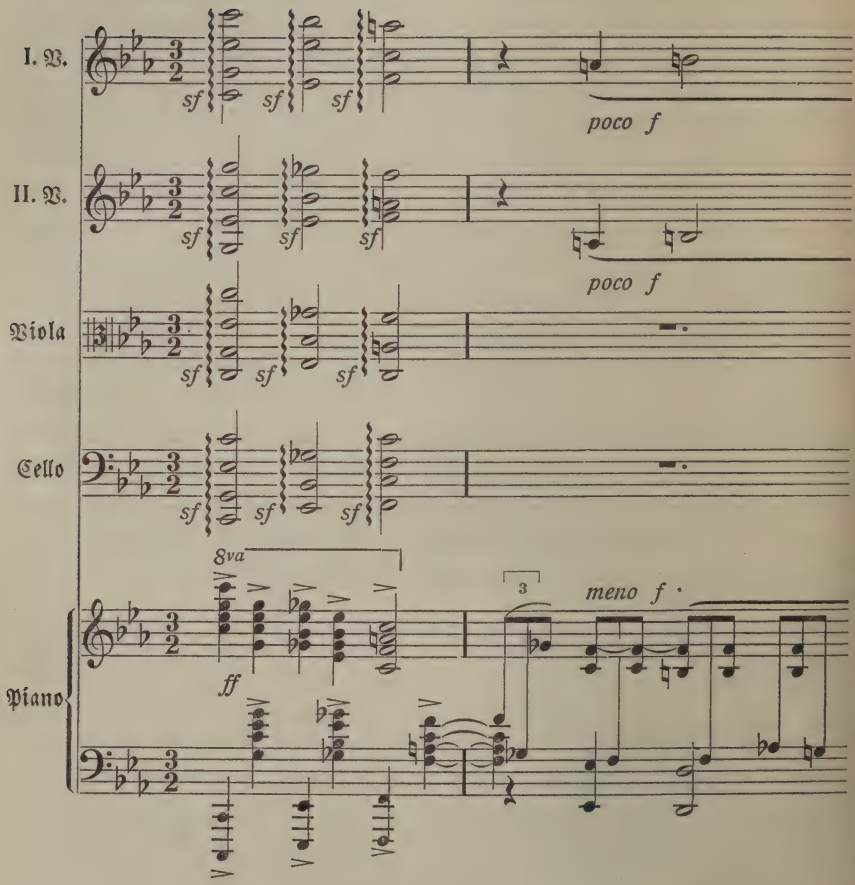
III. Adagio con Variazioni (Es Dur, dreiundzwanzig Partiturseiten)

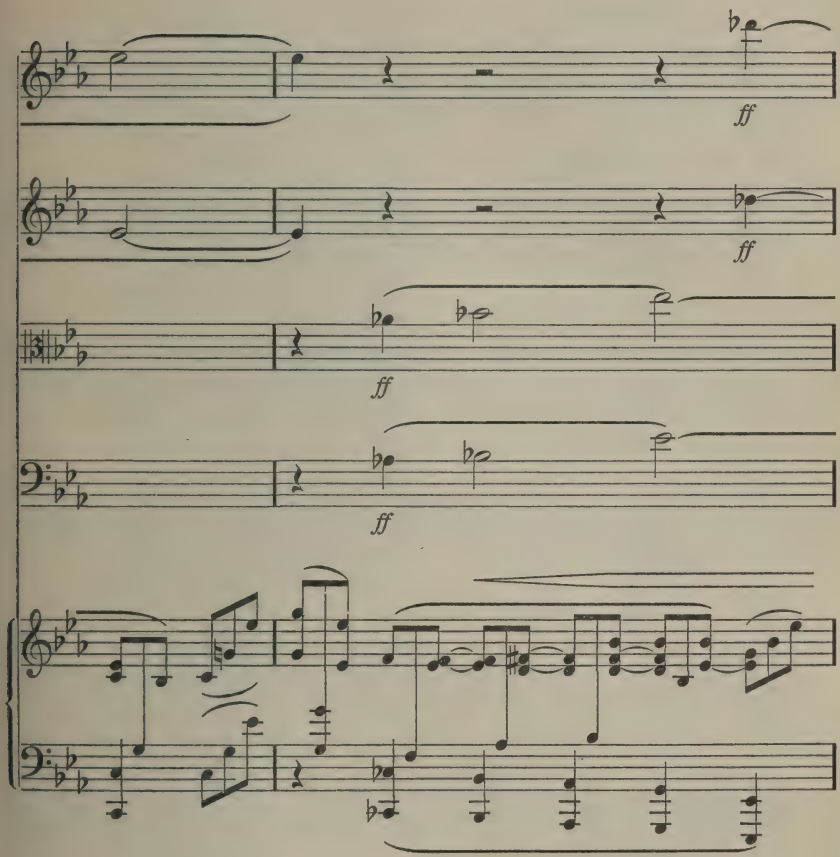
IV. Finale (C Moll, sechsundzwanzig Partiturseiten),

deren Anfangsgedanken wie folgt lauten:

* In Kapitel 11, Seite 213 noch Eingehenderes hierüber.

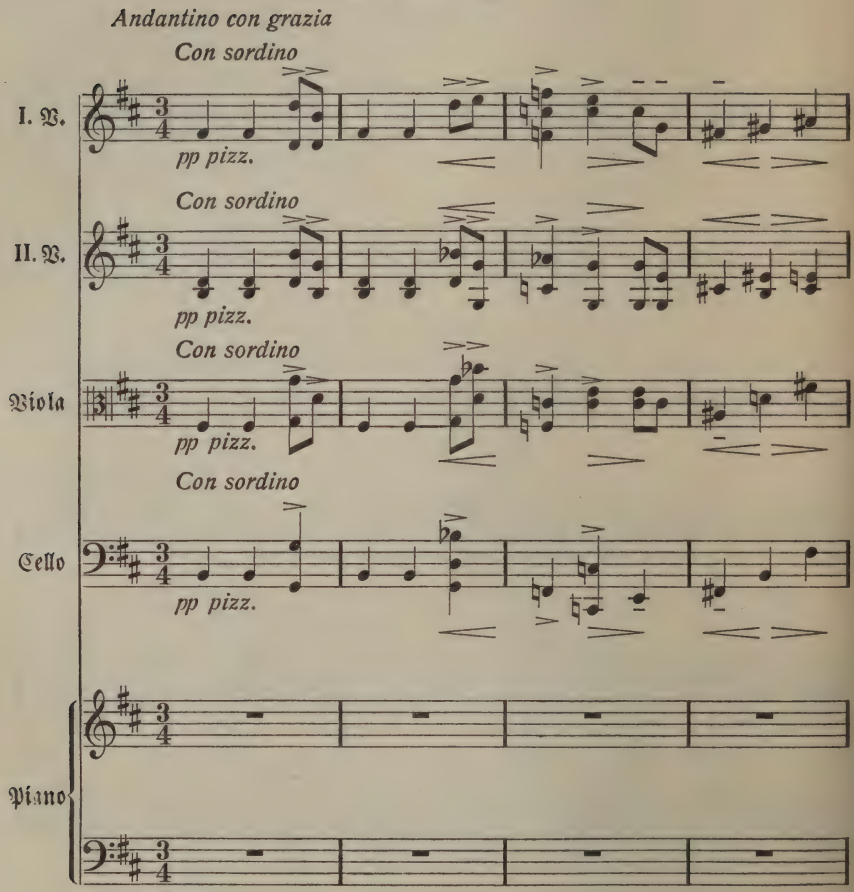
I. Agitato

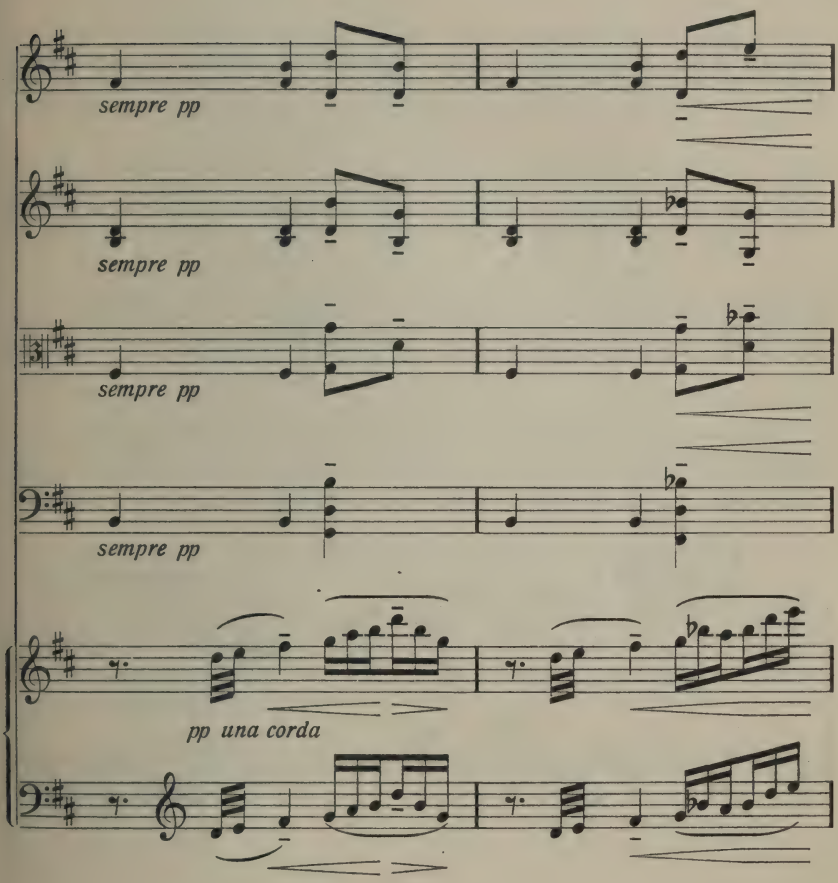


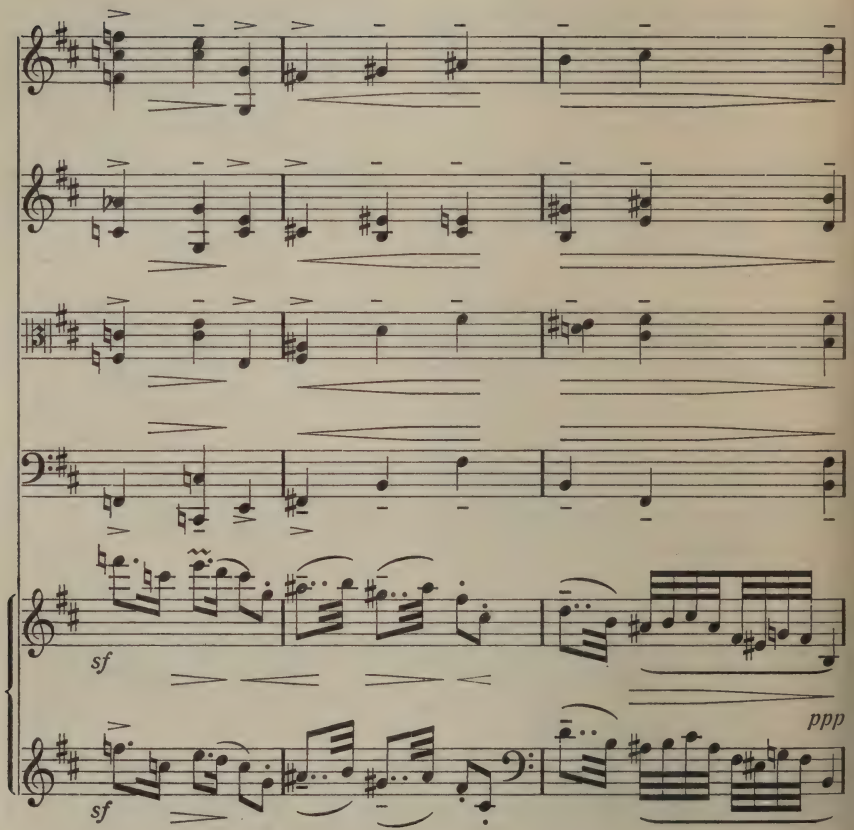

ff
ff
ff
ff

II. Intermezzo

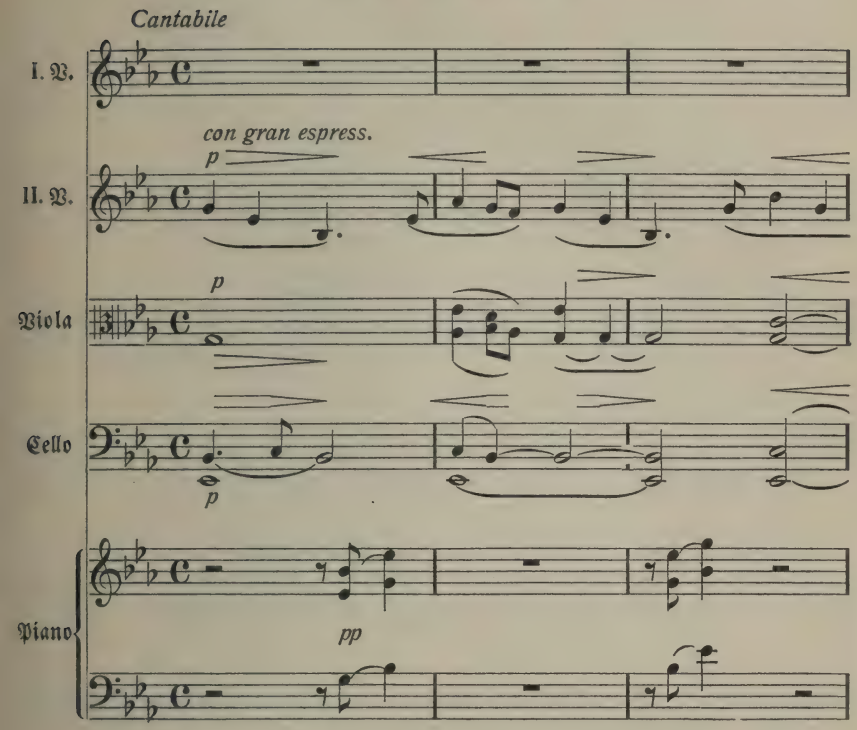
Andantino con grazia

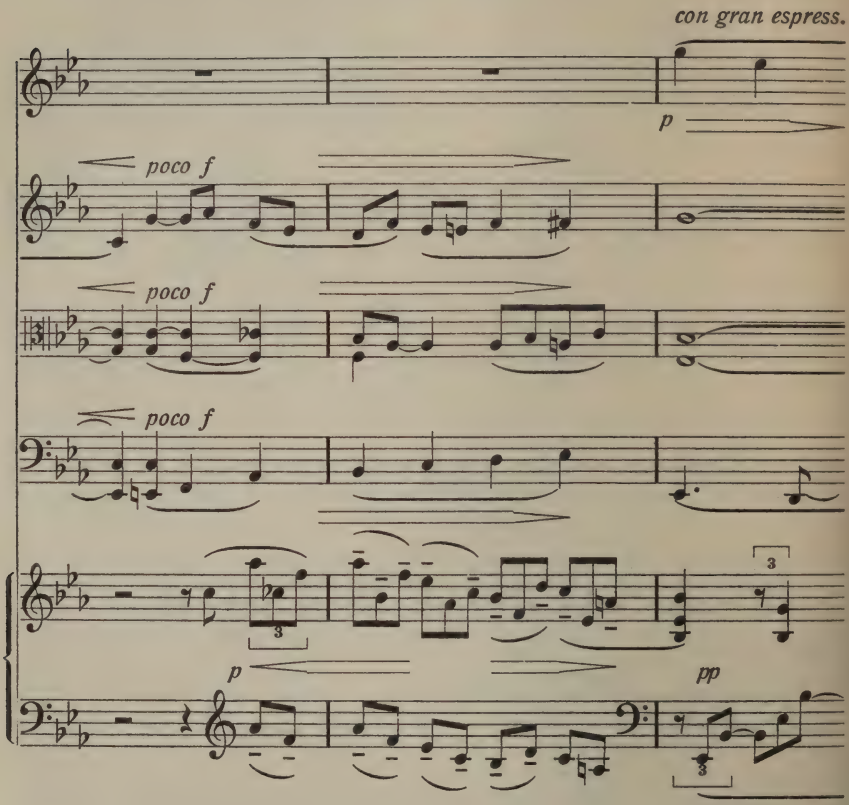


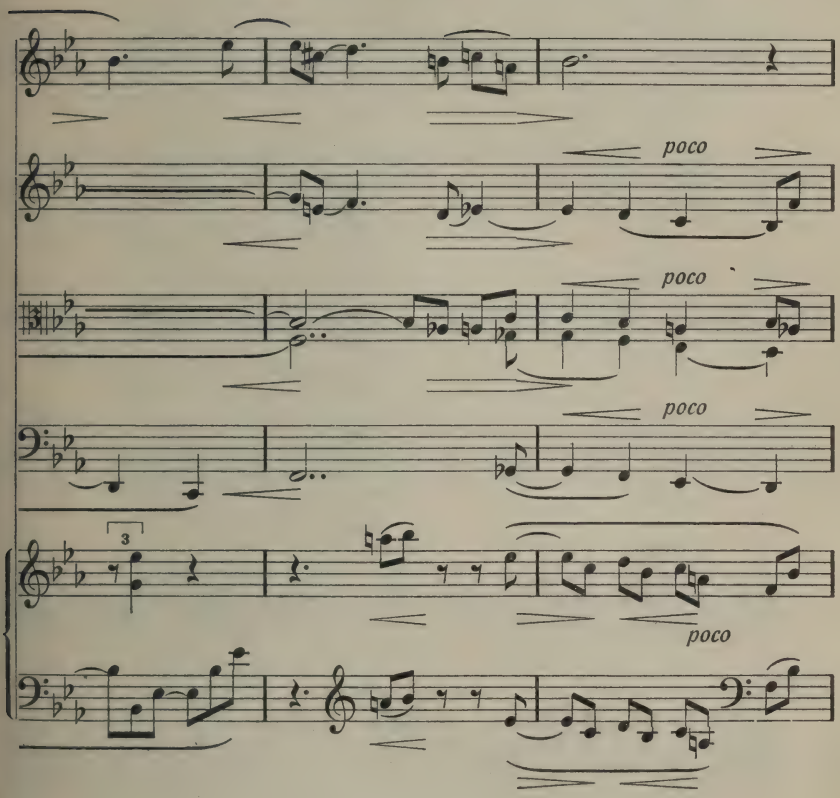

sempre pp
sempre pp
sempre pp
sempre pp
pp una corda


sf
sf
ppp

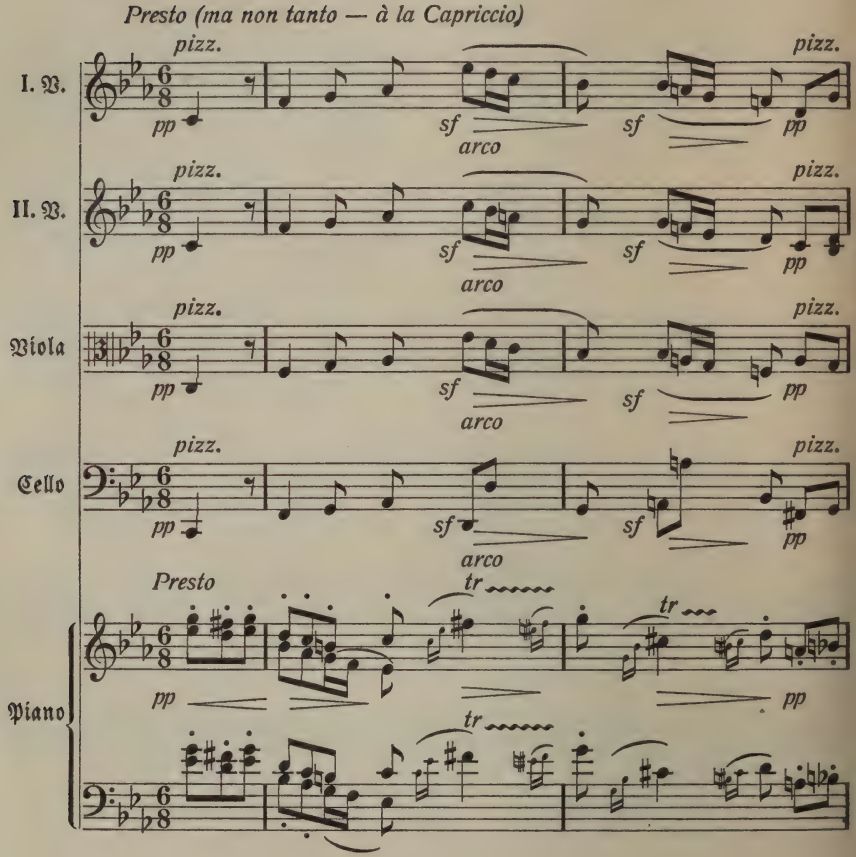
III. Adagio con Variazioni

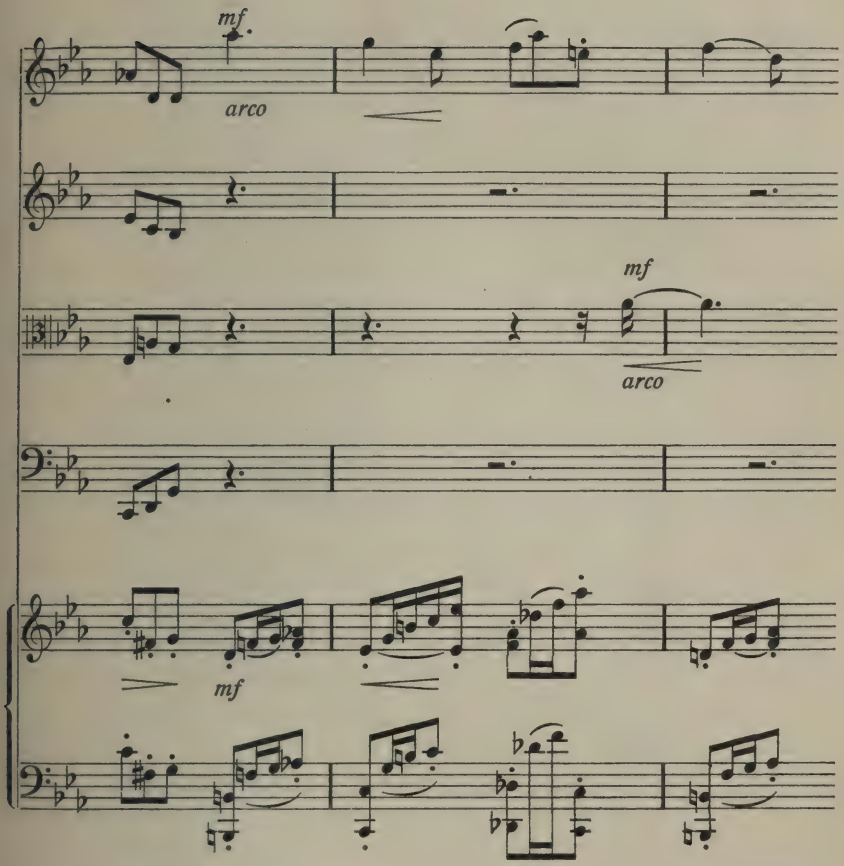


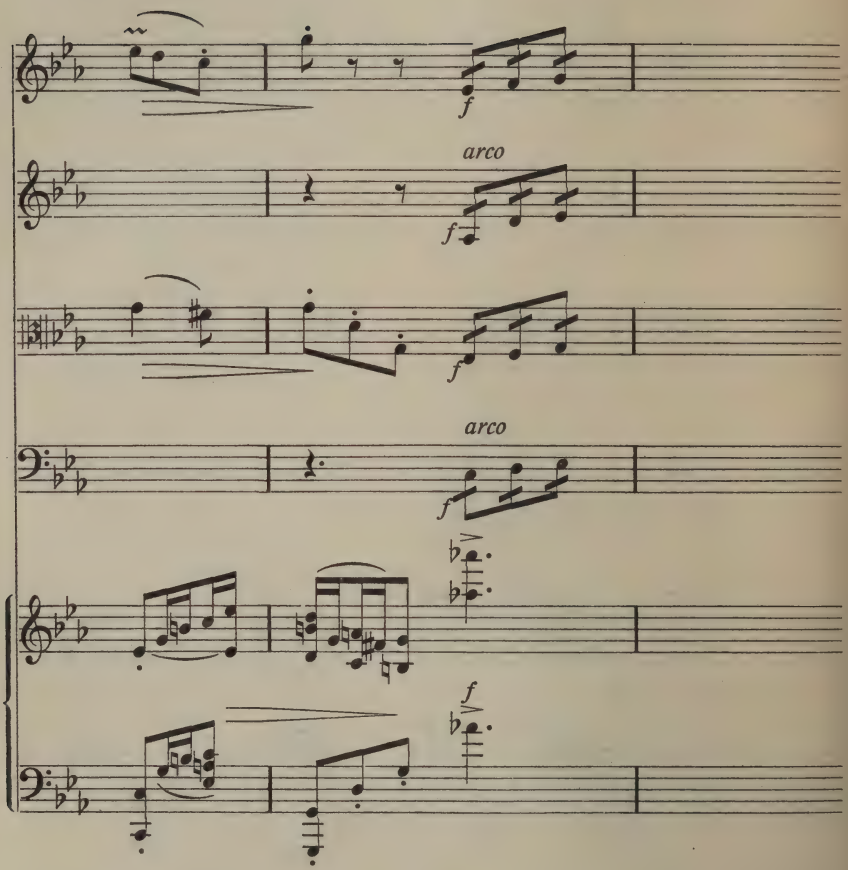

con gran espress.
p
poco f
poco f
poco f
3
p
3
pp
3


poco
poco
poco
3
poco

IV. Finale


Presto (ma non tanto — à la Capriccio)
I. V.
II. V.
Viola
Cello
Piano
pizz.
pp
sf
arco
Presto
tr


mf
arco
mf
arco
mf


f
arco
f
f
arco
f
f

Jeder dieser vier Sätze weist hinsichtlich seines Aufbaus die größte Klarheit und Übersichtlichkeit auf und erscheint in bezug auf den thematischen Gehalt durchweg groß und bedeutend. Ja, ich möchte sogar der Ansicht zuneigen, daß wir es hier gewissermaßen mit einer verschleierten Sinfonie zu tun haben, weil das Ganze so ungeheuer großzügig empfunden und so ungemein orchestral klingend durchgeführt ist. Diese Ansicht hat sich bei mir noch verstärkt, nachdem ich den zweiten und dritten Satz für Klavier und Harmonium übertragen, wodurch das ganze orchestrale Kolorit sich noch wesentlich lebhafter, charakteristischer gestaltete.

Das Werk ist zweifelsohne in gehobenster Stimmung entstanden; das bekunden nicht allein die prachtvoll sich entwickelnden, leidenschaftlich bewegten Eckſätze, sondern ganz besonders das entzückende, gedankenreiche Intermezzo mit dem hierauf folgenden dritten Satz, dem Adagio con Variazioni. In letzterem stellt Reger ein ungewöhnlich edles, großatmiges Thema hin, das uns jedoch in seiner offenbar gewollten starken Anlehnung an ein bekanntes Brahmssches Lied, die Sapphische Ode (op. 94, Nr. 4), denn auch auf die Spur leiten dürfte, wem das ganze Werk im Grunde zugedacht war. Dieser Große schlummerte ja seit dem 3. April 1897 bereits unter dem Rasen, aber in Herz und Seele des Adepten Reger lebte sein Andenken frischer und lebendiger als je, und so ist dieses Quintett nichts anderes als ein sinfonisches Dankopfer und sein wundervoller dritter Satz nichts anderes als ein die Seele zutiefst ergreifendes Requiem für den nur allzu früh Heimgegangenen. —

Auch in formaler Hinsicht bietet dieses Adagio der Wunder genug. Dreimal gebiert sich aus ihm ein selbständiges eigenartiges Stimmungsbild, wobei die Variierungen das Thema jedesmal nur allgemein andeutend und meist fein verschleiert wiedergeben. In der ersten Variation findet sich das Thema im Klavierpart, da aber jedesmal auf dem letzten Sechzehntel eines jeden Taktviertels, so daß es wie verschämt zurücktritt und dem tiefsinnigen Geplauder der Streicher den Vortritt zu lassen scheint.

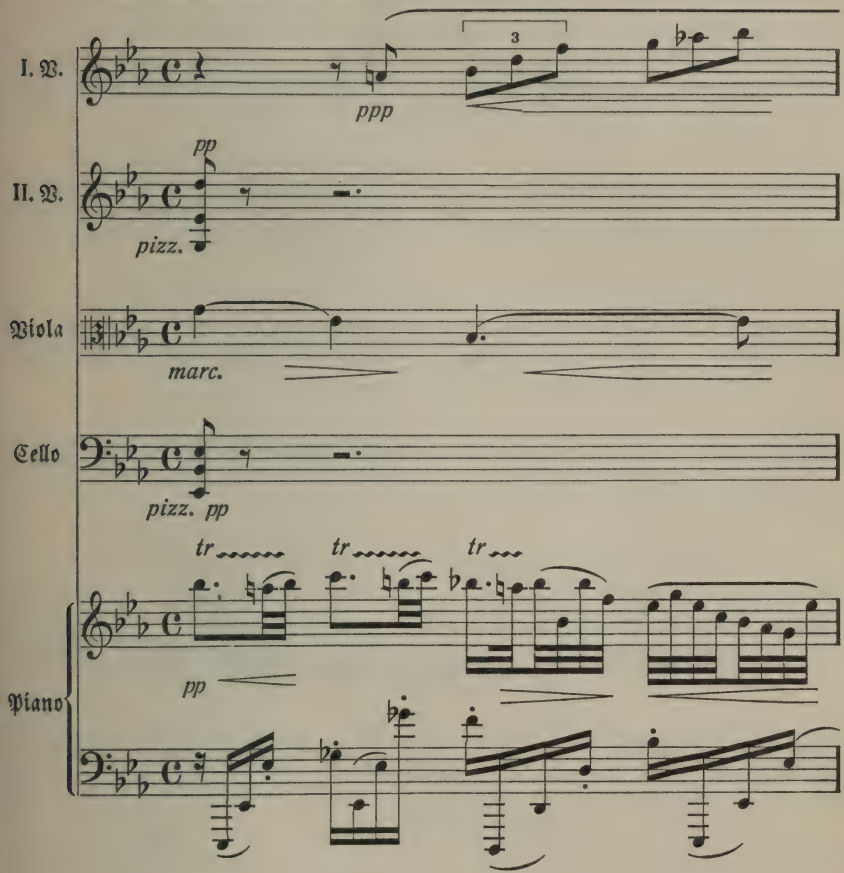
Von wundersamer Schönheit und Eigenart ist die zweite Variation (Andante quasi una Fantasia). Elf Takte lang, im Ganzen- und Fünfvierteltakt wechselnd, beginnt zuerst das Trio (erste und zweite Geige und Cello) allein mit dem Thema in der Umkehrung, dann folgt eine kleine Bratschenepisode, vom Klavier gestützt. Auf der Molloberdominante beginnt dann wiederum das Trio, und abermals spinnt die Bratsche den Faden in fein-

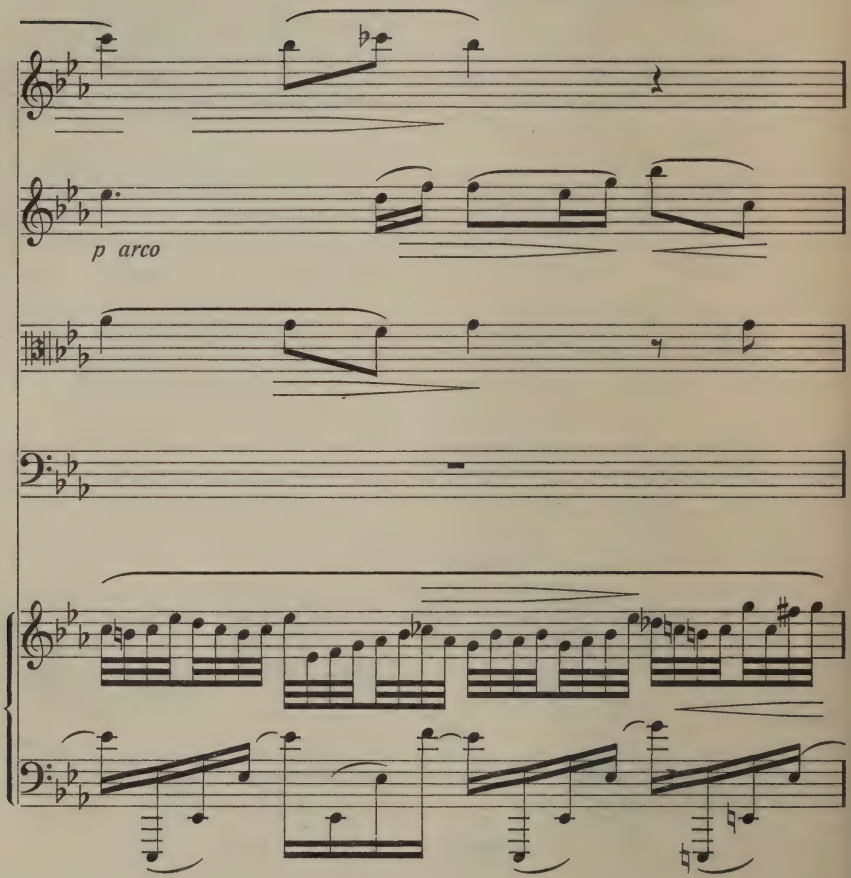
geschlungener Weise wie ein freies Rezitativ. Das sich anschließende Adagio non troppo ist ein ergötzliches Rivalisieren der vier Streicher um die Alleinherrschaft, wobei das Klavier sich in freiester Art und wie völlig unbekümmert um den Wettstreit der hier um die Palme Ringenden ergeht. In der großartig, bis fff sich steigernden und im ppp wieder ersterbenden neununddreißig Takte langen, mit Adagio (un poco più lento) überschriebenen dritten und letzten Variation kommt der Anfang des Themas in den Streichinstrumenten abwechselnd sechsmal zu Wort, wobei die auftretenden Kontrapunkte nirgend aus dem allgemeinen Rahmen des Themacharakters fallen, vielmehr bemüht sind, denselben überall reizvoll zu heben, originell zu illustrieren. Ganz besonders bewundernswert ist hierbei die feingeäderte Ausgestaltung des Klavierpartes, der, für sich allein gespielt, schon ein reichbewegtes, zu imposanter Steigerung sich erhebendes Charakterstück bildet.

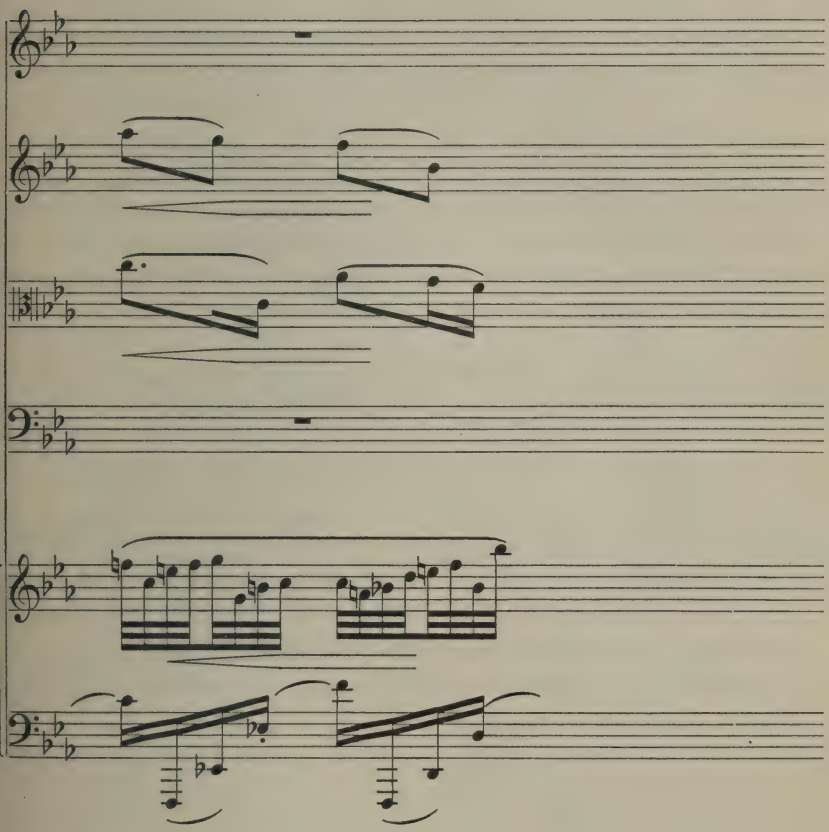
Der Anfang dieser abschließenden dritten Variation lautet folgendermaßen:

3. Variation

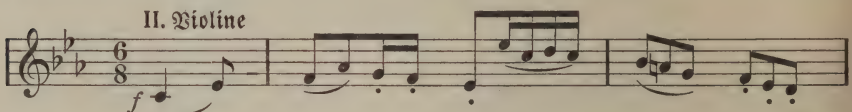
Adagio (un poco più lento)



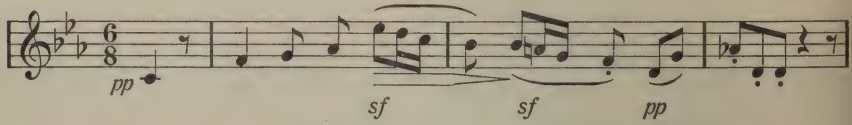

p arco



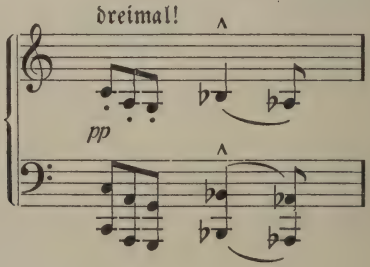
Das hieran sich schließende Finale (Presto ma non tanto — à la Capriccioso) ist ein geist- und lebensprühender Satz, der in bezug auf Prägnanz der Themen, Kühnheit der Durchführung und des Aufbaus seinesgleichen sucht. Wundervoller Humor durchflutet das Ganze; es erscheint wie die Verkörperung der Freude über die vorausgegangenen wohlgeratenen drei Sätze, und der Meister gibt sich hier in jeder Note diesem göttlichen Gefühl schrankenlos hin. In formaler Beziehung ist hier wohl erwähnenswert, daß Reger nach der großen Fermate pag. 78, das ist nach der Durchführung des Hauptsatzes, zum erstenmal in einem Kammermusikwerk seine geliebte Fugenform des breiteren zur Anwendung bringt. Es geschieht dies aber in völlig ungezwungener, selbstverständlicher Weise, und das Klavier umspielt und verbrämt das Fugato der Streichinstrumente in so feinsinniger, freier und schlichter Art, daß der strenge Ernst der inmitten dieses Jubels auftauchenden Gebilde wesentlich gemildert erscheint. Wie thematisch streng übrigens der Meister in diesem Satze bei der Stange bleiben will, ist schon aus der Gestaltung des Fugenthemas ersichtlich:



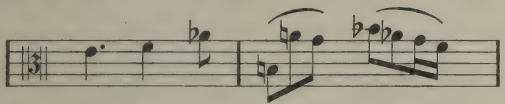
das eigentlich nur eine freie Umbildung des Hauptthemas des Finalsatzes ist:



In freiester und genialster Verarbeitung der Themen stürmt der Satz alsdann weiter bis zum più prestissimo (S. 92), wo nun mit der pianissimo zu spielenden Figur des Klaviers



die 56 Takte lange Coda (schon S. 84 wurde das Moll mit dem hellen C Dur vertauscht) des Satzes anhebt. Im bacchantischen Jubel und wie im heißen Wettlauf um die Siegespalme geht es nun dahin bis Takt 8, Seite 95. Hier, bei più mosso, spornt das Klavier mit dem oben angeführten Thema zur letzten Kraftentfaltung an, worauf in geordnetem Stimmenaufmarsch des in dem Satz eine große Rolle spielenden Seitenthemas:



das Ganze herrlich und machtvoll abschließt.

Ohne Zweifel ist dieses Klavierquintett die schönste und reifste Frucht der bisherigen Schaffenstätigkeit Regers, der in heißem Ringen erklommene erste Höhepunkt des nun fünfundzwanzigjährigen Meisters. Überall waltet hier ein kühner, frei und selbständig schaffender Geist, der in harmonischer und formaler Hinsicht zwar noch nicht völlig Neues bringen kann, sondern dem die altehrwürdige klassische Form der Sonate in dem Sinne, wie sie der Beethoven der dritten Periode und Brahms angewendet, noch lange gut genug ist, sich auszusprechen und ein stolzes, einheitliches, geschlossenes Ganzes mit überall zutage tretendem großen Zug hinzustellen.

Reger selbst hielt große Stücke auf sein Werk. Um so mehr ist zu bedauern, daß widrige Umstände seine Drucklegung vereitelten, und daß der Meister es selbst wohl nie gehört hat. Dieser Wermutstropfen mischt sich immer in meine Freude, so oft ich das hochbedeutsame Opus, das mir mein lieber Freund bei seinem Scheiden von Weiden als Vermächtnis überreichte, zum Studium vornehme. Wird ihm wohl einmal die Stunde der Veröffentlichung schlagen? Vielleicht erst, wenn Geber und Empfänger unter dem Rasen schlummern!?

Ein besseres Schicksal hatten in dieser Beziehung die von Wiesbaden nach Weiden gleichfalls druckfertig mitgebrachten Bearbeitungen von dreizehn der schönsten Bachschen Orgel-Choralvorspiele für Klavier zu zwei Händen. Zwar kostete es ziemlich Geduld und Mühe, sie an einen Verleger zu bringen; erst nach zwei Jahren kamen sie bei Aibl in München heraus, also erst dann, nachdem die großen Orgelwerke op. 27, 29, 30, 33 und 40 entsprechende Vorspanndienste verrichtet hatten. Wie hoch Reger diese Bachschen Edelsteine einschätzt, und wie dringend er sie besonders als vorzügliches Bildungsmittel

beim Klavierunterricht empfiehlt, erhellt am besten aus seinem Vorwort zu diesen Stücken, worin er der nicht tief genug zu beklagenden Tatsache Ausdruck verleiht, daß man in der Masse des musikliebenden Publikums von dem bloßen Dasein dieser „sinfonischen Dichtungen en miniature" herzlich wenig wisse. „Der Klavierunterricht," sagt er dort, „bewegt sich gewöhnlich in solch engen, hergebrachten Grenzen, daß Klavierspieler, die nicht zugleich Orgelspieler, in den wenigsten Fällen dazu kommen, auch diese Seite der unerschöpflichen Kunst eines J. S. Bach kennen und bewundern zu lernen. Und gerade das Studium dieser Choralvorspiele, die ich als ‚Extrakt' Bachscher Kunst bezeichnen möchte, kann für Lehrer und Schüler nur von größtem Nutzen sein. Bach zeigt sich hier von einer Tiefe, Genialität der Textauffassung, die geradezu an Richard Wagners grandiosen Stil erinnert, und es dürfte demnach schon aus Gründen der Geschmacksbildung das genaueste Vertrautsein mit Bachschen Choralvorspielen unentbehrlich sein."

Ob und wie dieser warme, zeitgemäße Appell Regers an die Musiklehrer bis zur Stunde gefruchtet hat, das mag — der Verleger wissen. Das Bachstudium am Klavier ist eben eine ernste, schwere Sache für sich. Wenige bleiben ihm zeitlebens treu und im gewöhnlichen Unterricht ist man in der Regel mehr als zufrieden, wenn die Inventionen, Suiten, leichteren Fugen und Präludien des „Wohltemperierten" halbwegs anständig herausgebracht werden; die für Klavier bearbeitete Bachsche Orgelmusik wird dagegen meist dem späteren Privatstudium überlassen, bei dem man aber für solch ernste, nicht genug „dankbare" Dinge meist keine Zeit und keine Neigung hat.

8. Regers erſter Lehrer: Adalbert Lindner

PUBLIC
LIBRARY

9. Regers zweiter Lehrer: Hugo Riemann

Elftes Kapitel

Von drei fruchtbarsten Jahren * Juni 1898 bis September 1901 * Entstehung der Werke 19–64

„Ich will schaffen!" / Regers erstes Wort nach der Wiederbegrüßung in seiner Heimatstadt

.... und will sich nimmer erschöpfen und leeren,
als wollte das Meer noch ein Meer gebären. / Schiller

1898/99 Entstehung der Werke 19—34

Als Max Reger im Juni 1898 von Wiesbaden nach Weiden übersiedelte, trat bei Eltern und Freunden zu dem freudigen Gefühl des Wiedersehens und der Hoffnung, ihn nun längere Zeit in ihrer Mitte zu haben, der sorgende Gedanke: wie wird er wohl den großen Gegensatz zwischen dem freien, selbständigen Leben in der Weltstadt und zwischen dem an das Einerlei der Hausregel gebundenen Aufenthalt in der Kleinstadt verwinden? Wie ganz besonders den Mangel an entsprechender musikalischer Anregung?

Nun, die Sache verlief im allgemeinen weit günstiger, als alle zu hoffen gewagt. Reger sah und fühlte bald, daß diese strenggeregelte Lebensweise auf sein geistiges und körperliches Wohlbefinden von allerbestem Einflusse sei. So fügte er sich denn willig den Ratschlägen des ihm befreundeten Weidener Arztes, Dr. Rebitzer, wie der allgemeinen Hausordnung, so daß sich während der nun folgenden drei Jahre in seiner Lebensweise ungefähr folgender Brauch herausbildete: Der Vormittag, in der Regel von acht Uhr an (zu den Frühaufstehern zählte Reger damals nicht), gehörte zumeist der Tageslektüre, der Erledigung von Korrespondenzen, dem Klavierspiel, dem Lesen von Korrekturen und dergleichen. Zu vormittägigen Spaziergängen in Gemeinschaft mit seinem Vater und mir oder mit Mutter und Schwester kam es während des Schuljahres selten, dagegen wurden während der Ferienzeit auch die Vormittage fleißig hierzu benutzt. Nach dem Mittagsmahl, dem Reger stets kräftig zusprach — die treubesorgte Mutter kannte ja genauestens alle seine Lieblingsspeisen —, gönnte er sich nun nicht etwa ein Stündchen Muße, sondern es war ihm diese Zeit, in der nach dem Sprichwort der volle

Bauch nicht gern studiert, gerade recht, sich mit aller Energie der Schöpfung und Ausarbeitung seiner Werke zu widmen.

Nun durfte man ihn bis gegen sechs Uhr nicht mehr stören, und ich habe da manchmal peinliche Augenblicke erlebt, wenn nachmittags zu den Eltern ein Besuch kam, der gar zu gerne Regers herrliches Klavierspiel bewundert oder eine Komposition gehört hätte. Wenn man da den Bären in seiner Höhle aufstöberte und an ihn mitten im vollen Schaffen solche Zumutungen stellte, da konnte er begreiflicherweise recht ungemütlich werden. Wortlos und finster setzte er sich an das Klavier und spielte — nun ja — wie eben verstimmte, mißvergnügte Künstler spielen, manchmal freilich auch mit einer Leidenschaft und Wucht, in der er seine Umgebung vergaß, besonders wenn er sich in freier Phantasie über das jeweilige, gerade in Arbeit stehende Werk erging.

Nach dem Abendessen kam er während der drei Jahre fast jeden Tag (die Sonntage, an denen er fast nie komponierte, ausgenommen) mit dem untertags entstandenen Werke in meine Behausung und spielte es mir vor.

Ewig unvergeßlich werden mir diese Stunden in Erinnerung bleiben! War es mir doch vergönnt, nun stiller Zeuge der wunderbaren Entfaltung einer großartigen schöpferischen Begabung zu sein, ward mir doch die Freude zuteil, fast mit jedem neuen Tag vom Autor selbst eingeführt zu werden in die Schönheiten eines neuerstandenen Werkes, ein Vorzug, dessen Wert für meine eigene Musikalität ich freilich erst ganz begriff, als ich ihn nach drei Jahren durch Regers Übersiedlung nach München plötzlich entbehren mußte.

War das Verhältnis zwischen uns beiden bisher ein väterlich-freundschaftliches gewesen — der Altersunterschied betrug dreizehn Jahre — so gestaltete sich dieses jetzt mehr und mehr zu einem herzlich-brüderlichen. Ich wurde ihm jetzt zum Vertrauten all seiner großen und kleinen Anliegen und gewann so nach und nach einen tiefen Einblick in seine große Künstlerseele mit all ihren geheimnisvollen Licht- und Schattenseiten, wurde eingeweiht in seine großen schöpferischen Pläne, sein ganzes künstlerisches Wollen und Können. Die Entwicklung dieses so engen freundschaftlichen Verhältnisses hatte vielleicht auch mit ihren Grund in einem Umstand, der hier nicht verschwiegen werden soll. Er betrifft das Verhältnis des Sohnes zum Vater.

Mit größter Freude hatte letzterer die außerordentlichen Fortschritte seines

Sohnes im Klavier- und Orgelspiel verfolgt, und mit freudigem Stolz wurde von ihm die spielende Aneignung der musikalischen Theorie wahrgenommen. Als sich dann der Junge seine ungedruckt gebliebenen Erstlinge von der Seele schrieb und auch als Schaffender Großes versprach, nahmen selbstredend diese väterlichen Gefühle an Wärme zu, ja, mit wachsendem Interesse befaßte sich der Vater mit den ersten musikalischen Offenbarungen, besonders mit den ersten Liedern, auf die er gar große Stücke hielt, und die er sich in der Begleitung teilweise etwas vereinfachte, teils für andre Instrumente, besonders für Harmonium (sein Lieblingsinstrument) arrangierte. Jedoch mit der fortschreitenden Entwicklung der Eigenart, mit der immer reicheren polyphonen Ausgestaltung der neu erstehenden Werke, besonders aber mit der immer häufigeren Anwendung des Chroma und der Dissonanz, wurde der Vater in bezug auf musikalische Dinge dem Sohn gegenüber zurückhaltender, bedenklicher, ablehnender. Regers Vater war ja im Schullehrerseminar Eichstätt aus der alten, gediegenen Schule Max Winklers hervorgegangen, dessen Kompositionslehre über die Werke der Altmeister Bach, Haydn, Mozart und Beethoven nicht hinauswies. Reger der Ältere verehrte zwar auch Wagner und die Romantiker, aber von Brahms und der neuesten Richtung wollte er nicht sehr viel wissen. So war es also kein Wunder, daß er an jenen Werken, in denen Reger der Jüngere sich stark an Brahms anlehnte und worin Chroma und Dissonanz eine große Rolle spielten, keine übermäßig große Freude empfand. Anstatt ruhig abzuwarten und den Sohn in künstlerischer Hinsicht frei gewähren zu lassen, fiel dagegen von Seite des Vaters oft manches spöttische Wort über die neue „Unmusik", was aber nach und nach betrübenderweise bewirkte, daß auch der Sohn dem Vater gegenüber in musikalischen Dingen spröder, einsilbiger wurde und die neu erstehenden Werke den Augen und Ohren des Vaters nicht selten verschloß. Ich bemerkte das alles mit wehem Herzen und suchte zu vermitteln, aber es gelang mir nicht, das nun einmal bestehende gegenseitige leidige Vorurteil gänzlich zu bannen.

Bei unserm gemütlichen „Schaffkopf", den wir fast allabendlich in Regers Familie klopften und an dem auch unsres Künstlers Mutter sich fleißig beteiligte, war gottlob von diesen musikalischen Unebenheiten nicht mehr viel zu spüren, und unter meist heiteren, drolligen Zwischenreden verflossen die mir unvergeßlich schönen Abendstunden nur allzu rasch. Dieses täglich harmlose Spiel war für Reger wohl auch notwendig als ein wichtiger kräfteerhal-

tender Ausgleich gegen die fortgesetzte ungeheure Geistesanspannung während des Tages, und ich schätze mich heute glücklich, dieses kleine abendliche Opfer während der drei Weidener Jahre gebracht zu haben. Vielleicht habe ich dadurch wenigstens mittelbar ein Quentchen mit beitragen dürfen zur Schöpfung der nun in unaufhaltsamer Folge entstehenden Werke, vor allem jener Riesenwerke Regers für die Orgel, die Regers Namen wohl zuerst mit in die musikalische Welt getragen haben. —

Neben der vorgenannten äußeren Ablenkung war aber für den unermüdlich Schaffenden vor allem auch ein tieferer Gedankenaustausch über musikalische Dinge, besonders über die nun fast täglich neu erstehenden Werke notwendig. Ein Leben ohne solchen Austausch wäre für Reger ohne Zweifel bald zur Qual geworden, weshalb ich mich ihm, soweit es meine Freizeit erlaubte, gerne zur Verfügung stellte mit dem Ergebnis, daß mein junger Freund sich immer fester an mich anschloß und bei allen ihn tief berührenden persönlichen und musikalischen Angelegenheiten und Fragen ins Vertrauen zog. Freilich ist mir von mehr als naiven Leuten später des öfteren vorgeworfen worden, ich hätte diese einflußreiche Zeit nicht genügend dazu benutzt, auf Reger einzuwirken, daß er vor allem „leichter" und „leichtverständlicher" schreibe; ich wäre überhaupt ein viel zu rückhaltloser Bewunderer seiner Werke gewesen und anderes mehr. Die Guten! Sie hatten ja wohl alle keine Ahnung davon, daß Reger nach Weiden bereits zurückkam mit einem längst in sich beschlossenen festgefügten Kunstprinzip; und diese ihm klar vor seiner Seele schwebenden Grundsätze nach Maßgabe seiner schöpferischen Beanlagung zu verwirklichen, das war für ihn einfach eine unabänderliche, heilige Sache. Jeder Versuch, ihn davon abwendig zu machen, wäre somit lächerlich gewesen. Und was konnte ich wohl dafür, daß die musikalische Struktur meines Freundes eine von Haus aus polyphone, also eine von vornherein schwerer zu verstehende war? Wenn ich da manchmal wirklich eine Andeutung in dieser Richtung machte, erhielt ich gewöhnlich die stehende Entgegnung: „Kinder, ich kann ja musikalisch nicht anders als polyphon denken!" oder: „Ihr habt ja alle keine Ahnung, wie es in meinem Hirn aussieht; es möchte mir ja oft zerspringen vor Gedanken, und mir bangt oft genug, wie ich das Heer der einstürmenden Ideen auf das armselige Papier bringen soll!"

Es haben sich aber auch jene auf dem Holzwege befunden, die da wähnten, ich hätte an Regers Werken alles bewundert, alles rückhaltlos gelobt. Mit nichten. Es gab da so manches Werk, das mir persönlich wenig sympathisch

war, ja, das ich schroff ablehnte, wie ich es seinerzeit brieflich mit dem bereits oben erwähnten op. 11 getan. Nur passierte mir freilich hierbei nicht selten das Unglück, daß sich mir ein Werk, das ich anfänglich ablehnte, durch längere Beschäftigung damit nach und nach in ein Lieblingswerk verwandelte. Wie vielen Musikern und — Regnergegnern ist es da später nicht ganz ähnlich ergangen!

So handelte ich also wohl am besten und folgerichtigsten, wenn ich meinen schaffenden Freund nach dem schönen Wahlspruch des Grafen Pico von Mirandola, des vielseitigen Gelehrten und Vertrauten von Lorenzo Medici: „Dein eigener freier Bildner sollst du sein!" ruhig gewähren ließ. Lag hierin ja doch das ganze Geheimnis, mir sein so wertvolles Vertrauen dauernd zu sichern.

„Ich will schaffen!" Das war der große, willensstarke Gedanke, mit dem Max Reger in die engeren Verhältnisse seiner Heimatstadt eintrat, und wie herrlich er ihn in den jetzt folgenden drei Jahren verwirklicht hat, davon sollen die nachfolgenden Blätter nun das Nähere berichten.

Den Reigen eröffnete zunächst die Bearbeitung eines religiösen Stoffes, die Schöpfung zweier Passionsgesänge, deren Texte wie folgt lauten:

In Todesängsten hängst du da,
O Gottessohn, auf Golgatha.
Wer kann dein Leiden fassen?
Laut seufzest du: „Mein Gott, mein Gott!
Wie hast du mich verlassen?
Du, dessen Wort den Müden Kraft,
Erquickung Dürstenden schafft,
Ach du, du willst verschmachten?
Mich dürstet! riefst du;
Niemand will auf dein Klagen achten.
Doch Gott hat dich im Tod erquickt,
Dich ewig aller Qual entrückt.
Durch dich wird in der Todesangst
Erquickung uns gewähret.

*

Die Schmach bricht ihm das Herz; er ist voll Traurigkeit.
Er sah umher, ob's jemand jammerte; aber da war keiner,
Der da Trost dem Dulder gab.
Er ist dahin aus dem Lande der Lebenden,
Und um der Sünde seines Volkes wird er geplaget.
Doch du ließest ihn im Grabe nicht;
Du ließest nicht zu, daß dein Heiliger Verwesung sähe.

Wie Reger zu diesen Texten kam, vermag ich nicht anzugeben. Es gibt aber zu denken genug, daß ein erst fünfundzwanzigjähriger Künstler sich solch tiefernsten Stoff als Unterlage erwählt hat. Nicht reine Musikalität und bloßer Schaffensdrang erklären allein diese Wahl, sondern vor allem die Beschaffenheit seines damaligen Seelenzustandes. Des Künstlers große Lebenskrise war überstanden. Die hierbei davongetragenen Lebenswunden waren im Verharschen. Da gab es wohl auch manche Stunde ernster Rückschau, tiefer, prüfender Selbsteinkehr, in der der junge Meister seine Seele ausweinen ließ am Fuße des Kreuzholzes, sie betauen ließ vom heilenden kostbaren Erlöserblute. — Aus großer mystischer Tiefe, aus dem wunderbaren Borne zarter Heilandsliebe stiegen also die Triebkräfte, die dieses Regersche Doppelwerk erzeugten; ein geheimnisvolles religiöses Erlebnis birgt es wohl in seinem Schoße*.

Aber auch nach der rein musikalischen Seite hin ist es bedeutungsvoll genug, kommt darin bei Reger doch zum erstenmal das ganze bislang errungene Ergebnis seines gesamten Bachstudiums auf dem ernsten Gebiet des geistlichen Liedes zur schönsten Auswirkung. Und wahrlich, nur ein in der Bachschen Kunst fest Verankerter durfte mit Aussicht auf gutes Gelingen hier an die Lösung eines solch ernsten Problems herantreten; nur Ebenbürtigkeit mit Bach durfte da obzusiegen hoffen!

So verdanken wir denn diesen beiden hier zusammenfließenden Kräften: tiefreligiösem Innenleben und durchgreifender Schulung im echten Bachschen Geist und Stil zwei wundervolle, von tiefernster Karfreitagsstimmung durch-

* Daß Reger hier in jedes Lied auch eine Choralmelodie verwebt, und zwar in das erste den Choral zu „Es ist das Heil uns kommen her" und in das zweite die Crügersche Melodie zu „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen," ist gewiß auch nicht zufällig. Gerade die Wahl des letzteren Chorals mit seinem tiefergreifenden Text erscheint in Hinsicht auf Regers überstandene große Lebenskrise wie das erschütternde De Profundis einer schmerzbewegten Seele.

wehte musikalische Gebilde, die in ihrer Tragik an die Passionsgesänge des großen Thomaskantors gemahnen, und die sich — im weiteren Hinblick auf Regers späteres Schaffen auf dem Felde des religiösen Liedes und Chorales geradezu zu schicksalhafter Bedeutung erheben. —

Von op. 19 ab treten im Kompositionsverzeichnisse Regers neue Verlegernamen auf. Wie schon oben erwähnt, trug während des letzten Wiesbadener Jahres der englische Verleger Augener Bedenken, alle eingelaufenen Werke Regers zu drucken. Auch die nun in Weiden neu erstehenden Schöpfungen nahm Augener nur teilweise an, so daß Reger keine andre Wahl blieb, als den Vertrag mit Augener zu lösen und sich nach einem andern Verleger umzusehen. Das war nun aber keine so einfache Sache. Regers Name als Komponist war in der deutschen Künstlerwelt damals noch recht wenig bekannt. Die vereinzelten Aufführungen seiner Erstlinge in Berlin, Danzig, Wesel, Frankfurt, Wiesbaden hatten keinen unbestrittenen Erfolg gehabt, und die günstigen Besprechungen der Werke, beziehungsweise Aufführungen in einigen Musikzeitungen waren mittlerweile der Vergessenheit anheimgefallen oder wohl überhaupt übersehen worden. Da galt es nun nahezu wieder von vorne zu beginnen — — ein bei der ungeheuren Masse des Angebotes recht wenig hoffnungsvoller Ausblick. —

In dieser Zeit des neuen Kämpfens und Ringens entschleierte nun Reger seine ganze große künstlerische Persönlichkeit. Es wäre ihm technisch wohl ein leichtes gewesen, dem seichten Tagesgeschmack Zugeständnisse zu machen und zu „verdienen". Die Versuchung, dies zu tun, trat damals auch in mannigfacher Gestalt an ihn heran. Schrieb doch der englische Verleger, Reger möchte in seinen Klavierkompositionen sich die edle Einfachheit eines Streletzky, Krug und Konsorten zu Muster nehmen, und auch die hin und wieder einlaufenden Kritiken seiner Werke, besonders jene in den englischen Musikzeitungen, stellten ähnliche Zumutungen und lauteten nichts weniger als ermunternd. Doch Reger blieb stark und unbeugsam!

Aus rein praktischen Gründen warf er sich jetzt vor allem auf die Klavierkomposition, und in kurzer Zeit lagen nun die Originalwerke op. 20: Fünf Humoresken, op. 22: Sechs Walzer zu vier Händen (später von Reger auch für zwei Hände bearbeitet worden), op. 24: Six Morceaux, op. 25: Aquarellen und op. 26: Sieben Phantasiestücke fertig da. Von diesen genannten Werken hat der Londoner Verleger noch op. 25 gekauft; ihre Veröffentlichung erfolgte aber erst einige Jahre nach dem Ankauf. Mit den übrigen

Werken klopfte Reger nun bei verschiedenen deutschen Firmen an — Namen ersten Ranges könnten hier genannt werden — aber niemand bezeigte anscheinend Lust, sich dafür ins Zeug zu legen. Erst nach längerem unerquicklichen Hausieren nahmen sich die Firmen Robert Forberg-Leipzig und Joseph Aibl-München der Werke an. Erstere erwarb zunächst op. 24 und 26, letztere op. 20 und 22. Besonders erfreulich für Reger war das zunehmende Interesse, das alsbald die letztgenannte Firma an Regers Werken nahm. Der Inhaber Eugen Spitzweg, der nahe Freund Hans von Bülows, der damalige Hauptverleger der Richard Straußschen Werke, erkannte bald, daß es mit den Werken Regers eine ganz besondere Bewandtnis habe, daß sie seiner vollen Berücksichtigung wert seien. Obwohl die beiden Männer einander erst geraume Zeit später persönlich kennen lernten, war der Briefwechsel, der sich zwischen beiden entspann, bald sehr rege, wodurch die gegenseitigen Beziehungen an Herzlichkeit ganz wesentlich gewannen.

Was Stil und Eigenart oben genannter Klavierkompositionen angeht, so ist zu sagen, daß die bei Forberg erschienenen Stücke op. 24 und 26 überall ein stark Brahmssches Gepräge aufweisen. Ja, so oft ich sie heute durchspiele, stets drängt sich mir der Gedanke auf, ob Reger damals nicht geflissentlich den Stil des Wiener Meisters nachgeahmt oder besser gesagt, Studien geschaffen habe, um daran versuchshalber zu zeigen, wie weit er die Nachahmung dieses Stiles zu treiben vermöge. Denn überall, wohin wir blicken, die Art des Melos, die Askese der Chromatik, das unendlich Herbe in allen Stücken, dann der Klaviersatz selbst mit seinen Oktavenverdopplungen, den gleitenden Sexten und Terzen und das Figurative der Begleitungsform, das alles ist hier durchaus brahmsisch. Die wundervolle Nummer 5 in op. 26, mit Resignation (— 3. April 1897 — J. Brahms †) überschrieben, erscheint wie ein feierliches tönendes Totenopfer an den Vielgeliebten, und der Opfernde läßt es vielsagend ausklingen in die herben, ahnungsreichen vier Anfangstakte des Adagios der vierten Symphonie des Meisters. Eine ähnliche Bewandtnis hatte es mit Nummer 6 aus op. 24 (Frau Teresa Careño zugeeignet). Dieses mit „Rhapsodie (Den Manen J. Brahms)" überschriebene, zehn Seiten lange Stück zeigt in melodischer und formaler Beziehung direkt verwandtschaftliche Beziehungen zu des Meisters genialen Rhapsodien, die Reger über alles hochschätzte und auf meinem Flügel oft in prachtvollster Weise wiedergab.

Mein besondrer Liebling in op. 26 (Herrn Philipp Scharwenka gewidmet) war damals die Elegie Nummer 1. Als ich meinem Freunde gegenüber ein-

mal den Wunsch äußerte, er möchte sie uns doch für unser Liederkranzorchester übertragen, sie müsse sich im orchestralen Gewande ganz besonders eigenartig ausnehmen, wurde ich nicht lange danach mit der Erfüllung meiner Bitte erfreut, denn Reger arrangierte das kleine, überaus stimmungsvolle Werk für kleines Orchester (Streichquintett, Flöte, zwei Klarinetten, Oboe, zwei Hörner) so feinsinnig, daß das schlichte Stück eine Farbenpracht und Eindruckskraft bekam, wie sie nur der unendlich polyphone Klangsinn des geborenen Orchesterkomponisten zu erzeugen imstande ist.

In welch überaus gesteigertem Maße dieser Sinn bei Reger vorhanden war, davon gab er mir damals wohl täglich die interessantesten Beweise. Hier nur ein Beispiel aus vielen: Einmal war ich gerade mit der Durchsicht der Partitur eines kleinen französischen Genrestückes für Streichorchester beschäftigt, als Reger zur Türe hereintrat und mir die Noten aus der Hand nahm. Nach einem raschen Überlesen des Stückes rief er: „Da fehlt ja gerade das Wesentlichste!" Ohne weiteres schrieb er rasch und sicher ein obligates, durch das ganze Stück sich hinziehendes Hornsolo hinein (das Stück war betitelt: Im Walde), welches sich dem Ganzen so schön und ungezwungen einfügte, daß wir bei der Probe in staunendes Entzücken gerieten. Veranschaulicht dieses kleine Erlebnis nicht so recht das oben angeführte Wort Regers: Ich kann nicht anders als polyphon denken!? Hatte er doch schon in der allerersten Zeit seiner Kompositionsversuche die allbekannten sechs Clementischen Sonatinen mit einer obligaten Violinstimme versehen (später bei Augener erschienen), die aus dem Hauptinhalt der Stücke so natürlich und frei herausgeboren erscheint, als wenn der Altmeister sie in einer vergnügten Stunde selbst hinzugeschrieben hätte! Von diesem kleinen Meisterstück Regers hat die Musikwelt meines Wissens wohl nur wenig Notiz genommen, und doch ist es ein würdiges Seitenstück zu der 1903 in München entstandenen und mit Meister Straube herausgegebenen Bearbeitung der zweistimmigen Inventionen von J. Bach, die Reger mit einer frei imitatorisch gehaltenen dritten Stimme versah, aber wiederum in so kongenialer Weise, daß man glauben möchte, Bach hätte sich dieses Verwandlungs- und Ergänzungskunststück selbst geleistet.

Aus all dem geht klar hervor, wie spielend leicht es Reger war, sich in die Ausdruckswelt andrer Meister zu versenken und deren Stil nachzubilden. Solche Gabe ist aber für einen Komponisten, der Eigenes und Dauerndes bringen will, ein Danaergeschenk und auch für Reger wurde sie zum zwei-

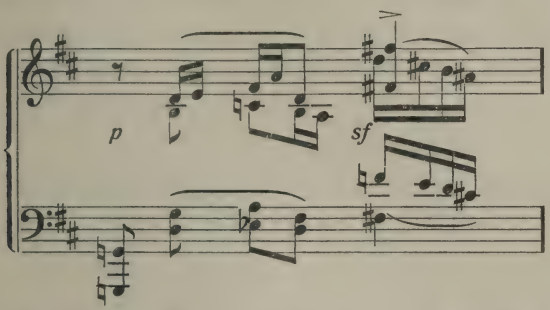
schneidigen Schwert. Denn wohl verdankt ihr Reger die ungeahnt herrliche Fortentwicklung des Bachschen Orgelstiles, aber auf dem Gebiete des Liedes, der Klavierkomposition, der Kammer- und Orchestermusik hielt der Brahmssche Stil ihn doch allzu lange fest, so daß Reger hierin vielleicht bis an sein Lebensende die Folgen dieser Anpassung und Hinneigung zu Brahms nicht ganz überwunden hat. In jenen Tagen unsres täglichen Beisammenseins habe ich mit ihm über diese seine Achillesferse oft und unumwunden gesprochen und ruhig den Finger auf jene Stellen gelegt, wo er wohl unbewußt auf Brahmsschen Grund und Boden geriet. Daß es ihm indes bei energischem Wollen ganz prächtig gelang, sich auch damals schon von der Brahmsschen Umklammerung zu befreien, beweisen zunächst seine „Fünf Humoresken" op. 20 und die vierhändigen Walzer op. 22, Werke, die aus mir nicht mehr genau erinnerlichem Grunde frühere Opuszahlen aufweisen, und die entschieden weniger Brahmssches Gepräge tragen.

Diese sechs vierhändigen Walzer (später auch für zwei Hände erschienen), sind eine äußerst liebenswürdige Gabe der Regerschen Muse, eine Art Fortspinnung der „Deutschen Tänze" op. 10. Regers goldener Humor leuchtet und glitzert hier in jeder Note. Der Komponist macht es sich bei seinen „Tänzen" nicht eben leicht, indem er besonders im Part des Sekundospielers unter möglichster Beibehaltung der üblichen Tanzbegleitungsform diese doch so reich und abwechslungsvoll gestaltet, daß man hier fast überall von einer feinsinnigen Untermalung des Melos des Primoparts sprechen kann.

Nicht weniger reizvoll und selbständig erfunden und durchgeführt sind die „Fünf Humoresken" op. 20, entzückende Genrebilder, die Regers Namen wohl mit zuerst in die große klavierspielende Welt getragen haben. Alle rechtfertigen vollauf den Gesamttitel, denn der Schalk sitzt einem jeden Stück fest im Nacken, und hätte Reger hier die Überschrift gewählt: „Fünf lustige Streiche Eulenspiegels", er hätte damit den Charakter der Stücke sicherlich nicht weniger treffend bezeichnet. Man betrachte beispielsweise nur die ungemein charakterisierenden Gegensätze in Nummer 1, 2, 4 und 5! Ist es nicht, als wenn in Nummer 1 der Schalksnarr seiner tollen, ausgelassenen Laune plötzlich Halt geböte und sich einem vorüberwallenden Trauerzuge anschlösse, hierbei die trübseligste Leichenbittermiene zur Schau tragend?

Die dem zweiten Stück zugrunde liegende humoristische Idee teilte mir Reger selbst mit: In feierlichem Zuge begeben sich die edlen Honoratioren einer Kleinstadt hinaus vors Tor, um hier Dero Durchlaucht klopfenden

Herzens den Willkommgruß zu entbieten. Die Spielleute an der Tete, schreiten sie (Andante con grandezza) dahin — aber unter den letzteren sind zwei arge Schalke: im ersten und zweiten Takte des Trio bläst der Tenorhorninhaber jedesmal mit vollen Backen ein entsetzliches F (statt Fis),

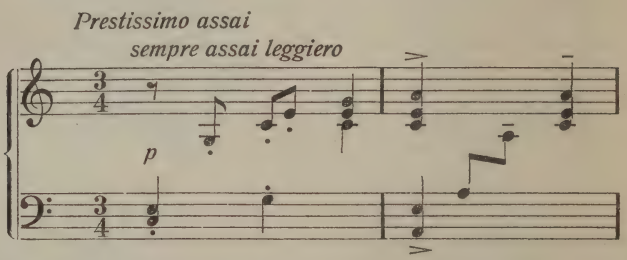


worauf der nicht minder witzige erste Trompeter ihn sofort kräftigst persifliert mit dem Anfang der Melodie: „Du bist verrückt, mein Kind!" Der erste scheint sich aber an diese so unliebenswürdige Apostrophe nicht im mindesten zu kehren, denn abermals ertönt in den zwei wiederholten Einleitungstakten jenes entsetzliche F, so daß der andre mit Fug sich genötigt sieht, das Urteil über seine Verrücktheit zu wiederholen. Die nachtrabende Elite des Städtchens hat aber jetzt auf andre Dinge zu denken, und sie scheint offenbar von dieser ergötzlichen Episode nicht viel bemerkt zu haben. Aber auch die ehrsamen Musikanten hat dieser Streich durchaus nicht aus dem Konzept gebracht: Mit unfehlbarer Sicherheit finden sie wieder zurück zum Anfangsthema, und unter Vollendung der Wiederholung des ersten Teiles dürfte der Zug allgemach an der Stelle angekommen sein, wo der Bürgermeister klopfenden Herzens seine Begrüßungsrede halten muß. —

Über das schöne und wertvolle dritte Stück hat mir Reger kein Programm mitgeteilt. Es läßt wohl die allgemeinste Deutung zu. Mein Freund offenbarte mir nur einmal, daß der starke Schumannsche Anklang des mit meno mosso überschriebenen Alternativsatzes geflissentlich gewählt worden sei, und so könnte man das Ganze recht wohl ansehen als eine kurze, gemütliche Unterredung zwischen dem ehrwürdigen Thomaskantor und dem liebenswürdigen Romantiker, der hier ganz in Eusebiusstimmung zu sein scheint. Mit Vergnügen läßt er dem alten Herrn nach seiner Replik wiederum das Wort, der aber weiterhin nichts andres beweisen will, als daß man nach altem Brauche

auch mit einem einzigen wertvollen Thema ein gar schönes, abwechslungsreiches Stück zustande bringen könne.

Bei dem ungemein rassigen vierten Stück war ich Zeuge, wie der erste Keim dazu entstand. Ich saß gerade an meinem Schreibtisch, als Reger in heiterster Stimmung eintrat, sich ohne weiteres an mein altes Piano, auf dem ich ihm seinerzeit fünf Jahre Unterricht erteilt hatte, setzte und lebhaft zu präludieren begann. Nach ganz kurzer Zeit war ihm das Hauptthema



blitzartig in Kopf und Finger gefahren und im Nu hatte die erste Periode des Satzes mit ihrer verwegenen Modulation: C Dur — A Moll — E Dur — Fis Dur — E Dur Form und Gestalt gewonnen, und das genügte ihm. Mit den Worten: „Haben schon wieder eins!" erhob er sich und ging fort. Am Abend desselben Tages brachte er mir noch das fertig ausgearbeitete Stück, in dem die tollste Laune (man sehe sich besonders die Prestissimo assai-Stelle nach dem Meno mosso an) ihre Orgien feiert. Das Ganze ist wiederum ein Prachtstück thematischer Kunst, denn trotz der darin zutage tretenden großen Mannigfaltigkeit ist alles (mit Ausnahme des kurzen, langsamen Zwischensätzchens) wie aus einem Guß aus jenem oben angegebenen Thema gebildet.

Reger hatte an allen diesen Stücken, ganz besonders auch an dem entzückenden Filigran von Nummer 5 großen Gefallen. Er ruhte da nicht eher, bis die letzte Note der erheblich schweren, aber ungemein brillanten Stücke technisch vollkommen bezwungen war. In wundervollem Vortrag, in hinreißendem Schwung ließ er dann diese Stücke noch oft zu unserm höchsten Genuß aufleuchten, bis das Interesse dafür bei ihm allmählich abflaute und sich den andern, unterdessen neugeschaffenen Lieblingen zuwandte.

In den Sommer und Herbst des Jahres 1898 fallen auch die ersten Kompositionen Regers für Männerchor. Bald nach seiner Niederlassung in Weiden hatte ich ihn gebeten, für unsern Männergesangverein (Liederkranz) etwas zu

schreiben. Wir würden uns gewiß alle Mühe geben, versicherte ich ihm, sein Werk gut einzustudieren, beziehungsweise es würdig zur Aufführung zu bringen. Reger aber lehnte meine Bitte ab mit dem Einwande, daß ihm der Männerchorsatz nicht sonderlich sympathisch sei. Zu meiner großen Freude hatte er aber diese Sache doch nicht aus dem Auge verloren, denn nicht lange hernach brachte er mir die fertige Partitur eines Männerchors. Es war die Vertonung des Rudolf Baumbachschen Gedichtes: Lacrimae Christi, überschrieben mit: Max Reger op. 21 Nr. 1. Reger trug sich unzweifelhaft damals schon mit dem Gedanken, einen ganzen Zyklus von Originalchören für Männerstimmen zu schreiben, eine Absicht, die jedoch erst zwei Jahre später (im Sommer 1900) in seinem op. 38: „Sieben Männerchöre" zur Ausführung kommen sollte. Ich hatte große Freude an dem Chor, in dem mir vor allem der altertümelnde Charakter des Gedichtes trefflich wiedergegeben schien durch Verwendung der alten Kirchentonarten, namentlich des Dorischen und Phrygischen. Auch das Feinhumoristische des Textes fand eine gar treffliche Charakterisierung durch die ungemein plastische und lebendige Herausarbeitung der Einzelstimmen. Aber es ist wohl sicher, daß der Komponist in manchen Dingen hier doch des Guten zu viel getan. Er hätte vor allem den Sängern mehr Ruhepausen gönnen und sich nicht allzusehr die Orgel mit ihrem unendlichen Atem zum Vorbild nehmen sollen. Reger war auch bald der Überzeugung, daß es mit diesem Chor nicht seine Richtigkeit habe, weshalb er ihn vom Druck ausschloß, das Manuskript aber mit dem energisch geschriebenen Vermerk: Verunglückter Männerchor! mir zum Geschenk machte. —

Um jene Zeit, in der dieser Chor entstand, plante der Liederkranz Weiden die Abhaltung seines sechzigsten Stiftungsfestes. Diese seltene Feier sollte in möglichst glänzender Weise unter Beiziehung der Musikkapelle des siebenten Infanterieregiments von Bayreuth anfangs Dezember 1898 vollzogen werden. Da es beschlossene Sache war, daß Reger nun auf längere Zeit in Weidens Mauern bleiben werde, bat ich ihn, uns zu dem erwähnten Fest einen geeigneten wirkungsvollen Eingangschor (mit Orchester) zu schreiben. Er erklärte sich hierzu einverstanden unter der Bedingung, daß ich ihm einen passenden, guten Text besorgte. Ich suchte lange und glaubte endlich etwas Zweckentsprechendes gefunden zu haben; es war der Text zur „Hymne an den Gesang" von L. Steiner, den auch Hegar, aber ohne Verwendung des Orchesters, vertont hat. Als ich Reger die Dichtung überreichte, überlas er sie

nur ganz flüchtig, nickte und steckte sie mit den Worten: „In vierzehn Tagen sollt ihr die Geschichte haben!" zu sich. Während dieser Zeit sprach er recht wenig von der Sache, und brachte man einmal die Sprache darauf, so stellte er sich geflissentlich recht einsilbig und wurde wohl auch etwas derb, wenn man den gewiß berechtigten Wunsch durchblicken ließ, das Werk möchte für Chor und Orchester nicht zu schwer ausfallen. Nach kaum vierzehn Tagen hatte er sein Wort eingelöst und ging mit mir das fertige Werk am Flügel durch. Wie trefflich hatte er die ihm gestellte Aufgabe wieder angepackt und durchgeführt! Und es handelte sich in dieser Hymne keineswegs um ein leicht zu lösendes Vertonungsproblem. In denkbar knappster Weise schildert in diesem Hymnus der Dichter das Wesen des Liedes nach seinen verschiedenen Seiten als Liebes- und religiöses Lied, als Freuden-, Trink-, Trauer- und Trostlied. Es galt also hier, diese einzelnen Gattungen des Liedes musikalisch treffend zu kennzeichnen und besonders das Gegensätzliche darin vokal und orchestral nach Möglichkeit herauszuheben und so weiter. Wie gut ist nun Reger das alles gelungen! Wie machtvoll, ruhig, feierlich, klingt der Unisonoeinsatz des ganzen Chors hinein in die tosenden Wogen des vollen Orchesters, die das hochaufbrausende Tonmeer symbolisieren sollen. Wie wundervoll sind die pp-Gegensätze bei den Worten: „Lieblicher Anmut", „O wie so innig", „Andachtschauernd", „Aber am blumigen Pfad," „Da tönet mild", Stellen, denen stets die entsprechende Steigerung vorangeht! Bei allem polyphonen Reichtum des im edelsten Sinn wirkungsvoll gehaltenen Orchesterparts, wie ist dieser doch überall nur der Diener, Träger und Illustrator des den Worttext produzierenden, klangsatt und eigenartig gehaltenen vokalen Teiles! Wie einheitlich und geschlossen erscheint die Architektonik des Ganzen, besonders durch die wie von selbst sich ergebende Überleitung von der ergreifenden Schilderung des Trostliedes zum Schlußrefrain des Gedichtes: „O Gesang, schwellender Tonflut hochaufbrandendes Meer! Dir gelte mein Lied! Preis dir und Dank!" Und mächtig und glanzvoll, alle bisherigen dynamischen Höhepunkte überbietend, verklingt dieser Schlußgedanke, der vielleicht nur das Bedauern übrig läßt, daß seine Ausspinnung etwas zu kurz geraten.

Unser Verein war nicht wenig stolz auf dieses ihm zu seinem Ehrentage gewidmete Werk. Noch während der Ferienmonate Juli und August wurden von den Mitgliedern die nötigen Chorstimmen ausgeschrieben, und gleich bei Wiederaufnahme der Proben, anfangs September, ging es an ein frischfröhliches Einstudieren. Natürlich wurde an den Komponisten selbst das Er-

suchen gestellt, den Chor einzuschulen und am Festabend auch zu dirigieren, was er auch bereitwillig tat. Bei dem großen Eifer aller Sänger kam er bald rasch damit vorwärts, und je länger man an dem Werke probte, desto lieber gewannen es die Sänger. Als dann bei der Hauptprobe zum erstenmal das Orchester hinzutrat, schien das Werk fast ein völlig neues geworden zu sein, so herrlich und in ungeahnt neuen Schönheiten erstrahlte nun das prächtige Opus.

Der Festabend selbst wird mir und auch den übrigen Sängern unvergeßlich bleiben. Wie Held Arminius auf dem Befreiungsdenkmal, die Rechte das Schwert straff gegen den Himmel gestreckt, so stand Reger beim Beginn auf hohem Podium vor der etwa zweiundsiebzigköpfigen Sängerschar und den Mannen des Orchesters, das tiefernste Gesicht wie zu einer Beethovenstatue erstarrt. Alle Anwesenden hatten wohl das Gefühl, Zeuge eines großen Augenblickes zu sein, und demgemäß gestalteten sich auch Ausführung und Aufnahme des Werkes. Tosender Beifall durchbrauste am Schluß den Saal, und herzlich waren die dem jungen Meister gespendeten Ehrungen und Beglückwünschungen. Aber für seine Lobredner und Bewunderer hatte er meist nur die Worte: „Kinder, ihr sollt noch etwas ganz andres erleben!“*

Nach diesem schönen, wenn auch nur lokalen Erfolge, gönnte sich Reger keine Ruhe. Zunächst blieb er nun einige Zeit dem Männerchorsatz treu, indem er zwei Zyklen Volkslieder bearbeitete. Der eine umfaßt fünf ausgewählte Volkslieder und ist dem Münchner Lehrergesangverein, der andre neun ausgewählte Volkslieder und ist dem Regensburger Liederkranz gewidmet worden. In diesen Bearbeitungen zeigt Reger wieder sein ganzes großes Können auf dem Felde der Polyphonie. Er begnügt sich hier nicht etwa bloß mit einer interessanten Harmonisierung der ursprünglichen Melodie, sondern er verewigt letztere in der Weise, daß er sie abwechselnd in den einzelnen Stimmen auftreten läßt. Die auf solche Weise in jeder Strophe erstehenden und der jeweiligen Stimmung genau angepaßten Kontrapunkte lassen den melodischen Kern des Liedes natürlich unberührt, aber sie verklären und untermalen die Poesie des Textes in höchst eigenartiger, immer neuer Weise: Der Diamant bleibt stets der alte, aber er erstrahlt nun in immer neuer Fassung und mit neuem Schliffe. Es würde hier zu weit führen, auf jede der einzelnen Nummern näher einzugehen. Festgestellt sei aber die leidige Tatsache, daß diese

* Über Max Regers spätere Ernennung zum Ehrenmitglied unsres Vereins siehe näheres unter Anmerkung Nr. 5.

Bearbeitungen seitens der Männerchorvereinigungen bisher viel zu wenig Beachtung fanden. Da war man in den Kritiken der Fachblätter gleich bei der Hand mit den Schreckensworten „zu schwer", „überladen", ohne es einmal auf eine ernstliche Probe hinsichtlich der Ausführbarkeit ankommen zu lassen. Diese schönen Epitheta, denen gegenüber Reger nur den strengen Imperativ: „Lernet singen!" hatte, galten besonders dem ersten, von einem Professor der K. Musikalischen Akademie in M. als unausführbar erklärten Zyklus. Und doch hat Reger dessen Ausführbarkeit selbst bewiesen, indem er in Weiden mit einem kleineren Chor mehrere der verfemten Stücke in kurzer Zeit so weit einstudierte, daß er ihren öffentlichen Vortrag wagen durfte (Regerkonzert mit Kammersänger Loritz-München, 8. Januar 1899). Auch der zweite von Reger geflissentlich „leichter" gehaltene, später auch für gemischten Chor bearbeitete Zyklus hat wohl bisher die verdiente Verbreitung nicht gefunden — er wurde mit seinem Gefährten verschüttet unter dem unaufhaltsam in unsre Chorvereine sich ergießenden Strom banaler, leicht wiegender Alltagsware.

Neben diesen Arbeiten auf dem Gebiete der Chorkomposition betätigte Reger seine Muse gleichzeitig auf dem Felde der reinen Lyrik, wovon die später unter der Opuszahl 23 erschienenen „Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte" Zeugnis geben. Nummer 1: „Das kleinste Lied" (Gedicht von R. Hamerling) und Nummer 2: „Pythia" (Gedicht von Anna Ritter) sind für eine hohe, Nummer 3: „Das sterbende Kind" von E. Geibel und Nummer 4: „Vom Küssen" (Gedicht von Anna Ritter) für eine mittlere Stimme geschrieben. Wir haben hier vier wohlgelungene, feinpoetische Bilder vor uns, besonders bemerkenswert durch den der Singstimme frei und natürlich sich anschmiegenden Klavierpart. Knospenhaft, wie durch einen Schleier sehen wir hier in mancher Einzelheit schon den späteren Reger, den Schöpfer der gewaltigen op. 62, 66, 68, 70 und 75, welche der musikalischen Welt so große Rätsel aufgeben sollten. An diesem op. 23, wie den darauffolgenden lyrischen Gaben op. 31, 35, 37, 43, kann man überhaupt die ganz allmähliche Verwandlung, den ganz langsamen Werde- und Kristallisierungsprozeß des Regerschen reinlyrischen Gesangsstiles, am bequemsten und anschaulichsten studieren. Mit jedem neuen Liederhefte geht es eine deutliche Staffel höher auf dem Wege zur ersehnten Selbstbefreiung, zur freiesten Auswirkung und Entfaltung der ureigenen, schöpferischen Kräfte.

Des Blühens und Werdens kein Ende!

Schon bald nach seiner Niederlassung in Weiden kam mein Freund des öfteren auf die Orgelliteratur zu sprechen, die ihn auch in ihren besten Hervorbringungen seit den Zeiten des großen Thomaskantors nicht voll befriedigte. Die Werke Mendelssohns, Rheinbergers und deren Epigonen, besonders aber die Werke der neuen französischen und englischen Schule, sie alle schienen ihm dem hehren Instrumente Cäcilias nicht ebenbürtig. In allen nachbachischen Orgelwerken, wenige Ausnahmen abgerechnet, fand Reger eben nicht genügend Bachsches „Rückgrat", und besonders in jenen, die ein Zugeständnis an die durch Wagner geborene Harmonik machten, sah Reger nichts andres als eine fortschreitende Verflachung und Verweichlichung des Orgelstiles, so daß er für die meisten derartigen mit ihm am Flügel durchgegangenen Werke nichts übrig hatte als den Namen „Salonorgelstil".

Große reformatorische Gedanken müssen in den Sommertagen des Jahres 1898 in dieser Beziehung des Künstlers rastlosen Geist beschäftigt haben. Und sie gewannen auch alsbald Form und Gestalt durch einen äußeren Anlaß, der hier wohl nicht unerwähnt bleiben darf. In Nummer 6 ihres 21. Jahrgangs (1898) hatte die „Allgemeine Musikzeitung" einen sehr ausführlichen Artikel, beziehungsweise eine eingehende Analyse von Fritz Volbach über Heinrich Reimanns eben bei N. Simrock erschienene Orgelphantasie op. 25 über den Choral: „Wie schön leuchtet der Morgenstern" gebracht. Wir ließen uns das Werk kommen und studierten es gründlich durch. Form und Inhalt dieser sehr beachtenswerten Schöpfung, in der die verschiedenen Choralstrophen in freier Variation mit unterlegtem Texte durchgeführt sind (auch die das Ganze krönende Fuge fehlt nicht), muß Reger mächtig angeregt und vor allem zu größerer Vertiefung in das evangelische Gesangbuch veranlaßt haben; denn bei meinen häufigen Besuchen in seinem Arbeitszimmer überraschte ich ihn nun nicht selten bei Lektüre und Studium dieser geistlichen Texte und Melodien, und wenn wir in unsern Gesprächen auf dieses Thema kamen, rief er oft aus: „Die Protestanten wissen nicht, was sie an ihrem Chorale haben!" Bald sollte ich erfahren, worauf sein Sinnen und Trachten gerichtet war, denn eines Abends brachte er mir in freudig erregter Stimmung die ersten Seiten seines denkwürdigen, später als op. 27 bei Robert Forberg herausgekommenen Monumentalwerkes: der Phantasie über den Choral: „Ein feste Burg ist unser Gott!"

Ein mir unvergeßlicher Abend!

Sofort mußte ich mich mit ihm an den Flügel setzen und den Part des

Pedales (zur Andeutung der Subbaßwirkung aber stets in Verdopplung durch die Linke) übernehmen. Reger selbst spielte den Manualpart, wobei er aber die immer groß durchleuchtende Choralmelodie oft in Oktaven nahm und bei den überwältigenden Plenosätzen so vollgriffig und klangsatt als nur möglich spielte. Nach unmittelbar aufeinanderfolgender mehrmaliger Durchnahme hielten wir inne. Ich war aufs tiefste ergriffen — — sprachlos. Das war es also, was er aus dem Chorale machen, was er dem heiligen Instrumente, der Orgel, Großes, Herrliches schenken wollte.

Ich fühlte es deutlich: das waren Klänge von einer solch ehernen Wucht, erhabenen Majestät und Weihe, wie sie seit den Tagen Johann Sebastian Bachs wohl nicht mehr von eines Sterblichen Geist ersonnen; das waren Stentorstimmen, Heroldsrufe, die den Anbruch einer neuen Epoche auf dem Gebiete der Orgelliteratur verkünden mußten.

Im raschen Zuge wurde das Ganze nun niedergeschrieben. Des andern Tags freute er sich königlich über die grandiose Stelle: „Und wenn die Welt voll Teufel wär und wollt uns gar verschlingen!" „Die in ihrer Barockheit so genial wirkende und ihresgleichen in der ganzen Musikliteratur nicht habende Vertonung der beiden ersten Zeilen mit dem plötzlichen Wechsel der Choralmelodie aus dem ersten Pedal in die höchste Diskantlage bei den Worten ‚so fürchten wir uns nicht so sehr' gehört wohl zu jenen Offenbarungen, die uns nur das gottbegnadete, gewaltige Genie geben kann*."

Der dritte Tag schon brachte die Illustrierung des letzten Verses und den der Bedeutung des Ganzen entsprechenden großartigen Abschluß. Die erste Zeile des Chorals bildet das Hauptthema der ganzen Fugierung und die übrigen Zeilen treten nacheinander als Kontrapunkt auf. Nur bei den Worten: „Nehmen sie den Leib" tritt die betreffende Choralzeile erhaben dominierend hervor. Zu der grandiosen Tonfülle der Überleitung zum Schlußgedanken „das Reich muß uns doch bleiben" steht im grellsten Gegensatz das sich anschließende, wunderzart gehaltene Nachspiel, das sich fast bis zum unhörbaren Pianissimo verflüchtigt. Was wollen diese erschütternd wirkenden dynamischen Gegensätze anders besagen, als daß alles irdische Ringen eitel ist, das ganze All im Staub versinkt vor Gottes Allmacht und Majestät. Des Weltenschöpfers Größe und Herrlichkeit wird weiterhin versinnbildlicht durch die letzten, in erhabener Ruhe und Breite dahinschreitenden vier Takte, die dem Ganzen die alles überstrahlende Krone verleihen.

* Worte aus einer damaligen Kritik.

Dieser erste Versuch Regers, den Choral für die Orgel per omnes versus zu bearbeiten, war nun freilich nicht mehr neu. Lange vor Bach, bei Samuel Scheidt schon finden wir diese Form, und Bach selbst hat in ihr zum Teil seine großen Choralvorspiele geschrieben. Aber Reger gebührt das Verdienst, diese alten, wundervoll orgelgemäßen Formen in hochgenialer Weise erweitert, mit neuem wertvollen Inhalt erfüllt und durch die umfassendste Ausnutzung der schier unermeßlichen Ausdrucksmittel der modernen Orgel die Technik dieses Instrumentes aufs höchste gesteigert zu haben.

Orgelbau und Orgelliteratur stehen zum Klavierbau und zur Klavierliteratur in einem bemerkenswerten Gegensatz. Als im ersten Drittel des vorigen Jahrhunderts der Klaviertitan Franz Liszt auf dem Plan erschien, fand er Klaviere vor, die in bezug auf Tonfülle und Mechanik der neuerstehenden Spieltechnik in keiner Weise genügten. Die Instrumentenmacher mußten da erst auf Mittel und Wege sinnen, Klaviere zu konstruieren, die durch wesentlich gesteigerte Leistungsfähigkeit auch den Eisenfingern Liszts und seiner Jünger Widerpart hielten. Und so entstand nach und nach unser moderner Konzertflügel, der auch mit den brausenden Tonwogen des großen, vollbesetzten Orchesters noch zu rivalisieren vermag.

In geradem Gegensatz hierzu vollzog sich die Entwicklung von Orgelbau und Orgelliteratur. Solange die Orgel Kircheninstrument blieb, waren hier große, umwälzende Verbesserungen kaum notwendig. Erst mit dem allmählichen Eindringen der Orgel in den Konzertsaal (von der Mitte des vorigen Jahrhunderts an), wodurch das kirchlich objektive Spiel dem leidenschaftlichen subjektiven Erguß Platz machte, reichte die starre, schwerfällige und darum dem virtuosen Spiel sehr hinderliche Traktur der alten Kirchenorgel nicht mehr aus: die Orgelbauer waren gezwungen, jetzt auf Mittel zur Spielerleichterung zu sinnen. Und so entwickelte sich nach und nach der Typ unsrer heutigen modernen pneumatischen, beziehungsweise elektrischen Konzertorgel mit ihrem leichtfedernden Anschlag, ihrer blitzschnellen Regiermöglichkeit durch die verschiedensten Spielhilfen, wie Druckknöpfe, Sammelzüge, freie Kombinationen, Schwelltritte, zur bequemen Erzielung der schnellsten und gewaltigsten dynamischen Kontrasteffekte. Der sich gegenseitig überbietende Wetteifer der Orgelbaumeister in Erzielung der höchsten mechanischen Vollkommenheit tat das Seine — und so entstanden schließlich Riesenінstrumente mit achtzig, hundert und mehr Stimmen, mit drei beziehungsweise vier Manualen, die ein solches Meer von Klangmischungen und Klangeffekten in ihrem ge-

heimnisvollen Schoße bargen, daß für solche Wunderwerke tatsächlich die Kompositionen mangelten.

Bach, auf solch großen Orgeln mit allem Raffinement des modernen Vortrages und mit Anwendung aller neuerrungenen orgelbautechnischen Spielhilfen interpretiert, konnte leicht ins Stillose verzerrt werden. Und auch unter den nachbachschen Werken waren wohl nur wenige, die des ganzen Raffinements der großen modernen Orgel bedurften. Die Zeit war jetzt erfüllt, daß endlich derjenige komme, der dem hehren Instrumente Cäcilias in seiner höchsten Neugestaltung und Vervollkommnung das gebe, was ihm gebührte: große, erhabene Werke, wie sie Bach der Orgel eines Silbermann geschenkt. —

Regers erster großer, gewaltiger Wurf, diese Phantasie über den protestantischen Heldenchoral, welche die oben beschriebene Orgelsuite op. 16 nach jeder Hinsicht weit überbietet, war also für unsre heutigen großen Konzert- und Kirchenorgeln gedacht, und mit ihr und ihren in unheimlich kurzer Zeit geschaffenen Schwestern ist der Grund gelegt worden zu einer neuen Epoche der Orgelliteratur. Wie oft hörte ich in jenen Tagen meinen genialen Freund sagen: „Ich will unserer herrlichen Orgel geben, was ihr gebührt!" Nun, dieses große Wort hat Reger ja glänzend eingelöst; man frage nur den auf der Höhe der Zeit stehenden Organisten, was ihm Regers Gesamtwerk für Orgel nach seiner quantitativen und qualitativen Hinsicht bedeutet! —

Aber wie merkwürdig! Diese Werke sind fast samt und sonders entstanden, während Reger sich mit dem praktischen Spiel auf der Orgel gar nicht mehr beschäftigte*! Wenn uns ein Anton Bruckner, der als Berufsorganist die längste Zeit seines Lebens mit der Orgel in Fühlung blieb, solch epochale Riesenwerke geschenkt hätte, es würde uns nicht in bewunderndes Staunen versetzen. Die bedeutendsten Orgelkomponisten bis Pachelbel, Muffat, Froberger zurück waren fast alle sich im praktischen Dienste betätigende Organisten gewesen. Während jedoch Reger seine gewaltigen Orgelhymnen schrieb, hatte er gar keine Orgel zur Verfügung. Schon in Wiesbaden konnte er das in Weiden und Sondershausen technisch Errungene nicht mehr fortsetzen, da am dortigen Konservatorium, wo Reger anfangs lernte und später lehrte, keine Orgel vorhanden war. Als schwachen Ersatz gab es da nur ein Pedalklavier. Als dann Reger nach den für seine Orgeltechnik recht ungünstigen

* Eine gewisse Ausnahme macht hier allein Regers op. 40 I. Siehe hierüber Näheres Seite 242.

sieben Wiesbadener Jahren nach Weiden übersiedelte, stand ihm auch hier kein größeres Werk zur Verfügung. Die ehrwürdige Orgel der alten Simultankirche, auf der ich Reger früher frei walten ließ, war wegen Auflösung des Simultaneums, beziehungsweise wegen Renovation der Kirche im Umbau, und in der 1901 fertiggestellten neuen katholischen Kirche stand während Regers Aufenthalt in Weiden nur eine kleine Interimsorgel mit sieben Registern, auf der Reger nur sehr selten spielte, weil sie ihn in keiner Weise anregte.

Reger war also bei seinem gesamten Schaffen für die moderne Orgel lediglich auf die Klangvorstellung allein angewiesen, und wenn man nun in Betracht zieht, welche Probleme es da in bezug auf Klang- und Registerzusammenstellung, dynamische Schattierung, Hervorhebung wichtiger Einzelstimmen und so weiter zu lösen gibt, so muß unsere Bewunderung für Regers geniale Einfühlung in die gesamte Klangwelt der Orgel aufs höchste steigen.

Die Erklärung indes, warum der Orgelkomponist Reger in der Anwendung technischer Kühnheiten und der Lösung neuer Probleme mit jedem Werke immer rücksichtsloser auftritt, ist vornehmlich in dem bedeutsamen Umstande zu suchen, daß Regers getreuester Eckart auf diesem Gebiete, der großartige Orgelmeister Karl Straube, sich alsbald an die Lösung all dieser neu sich auftürmenden Schwierigkeiten machte und nach eingehendstem Studium alle Orgelwerke Regers öffentlich zum Vortrag brachte. Dadurch war die Möglichkeit ihrer technischen Ausführung in ähnlicher Weise erwiesen, wie ehedem die für unspielbar erklärten Klavierwerke Liszts durch ihre geniale Vorführung in den Konzertsälen durch den Meister selbst.

Karl Straube, der sich schon für die ersten Orgelwerke Regers aufs lebhafteste interessierte, als er noch in Berlin bei Heinrich Reimann, dem damaligen Organisten der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche, studierte, hatte schon zu Ende der neunziger Jahre die Regersche Orgelsuite op. 16 in Berlin, Frankfurt und Wesel öffentlich gespielt und damit bei den „Sachverständigen" nicht geringes Aufsehen erregt*. Dieses neue, gewaltige op. 27 war nun für Straubes schönes Orgelwerk im Willibrorddome zu Wesel (erbaut von Wilhelm Sauer in Frankfurt) eine besonders hochwillkommene Aufgabe. Straube studierte es nach dem Manuskript — Reger hat von den meisten der damals herauskommenden Orgelkompositionen vor der Drucklegung seinem genialen Interpreten ein eigenes Handexemplar zum Studiengebrauche ab-

* Karl Straube spielte das erste Regerwerk, die Orgelsuite in E Moll op. 16, am 4. März 1897 in einem Berliner Konzerte.

geschrieben — und brachte es am 20. und 26. September 1898 in der erwähnten Kirche mit großem Eindrucke zur Aufführung.

In dem so unbegreiflich fruchtreichen Herbste des Jahres 1898 schenkte Reger auch den Violoncellisten eine höchst wertvolle Gabe, sein op. 28, die zweite Sonate für Cello und Klavier in G Moll. Das Werk, dem berühmten Cellovirtuosen Professor Hugo Becker gewidmet, zerfällt in vier Sätze: Agitato — Prestissimo assai — Intermezzo — Allegretto con grazia. Trotz, ungebändigte Leidenschaft sprüht aus den kühn dahinbrausenden Eckfätzen, versöhnende Liebenswürdigkeit atmet das geistvolle Geplauder des zweiten Satzes, dessen weltschmerzliches Meno mosso für viele Mittelsätze späterer Klavier- und Kammermusikstücke als Urbild dienen kann. Zu einem weitausladenden langsamen Satze kommt es in dieser Sonate nicht: ein Quasi adagio (Intermezzo) muß hier dessen Stelle vertreten, das aber durch eine mit Poco agitato bezeichnete Episode trotzigen Charakters gewaltsam und rauh unterbrochen wird, ähnlich wie das Andante der Violinsonate op. 1. Der Übergang zum Tempo primo (Quasi adagio) vollzieht sich aber durch das sich hier anreihende Più allegro mit seinem breit angelegten Melos im Cello, dem stagnierenden Tremolo, den festverankerten, breit ausladenden Bässen des Klavierparts und besonders durch die große dynamische Abstufung vom ff bis zum pp in durchaus beruhigender, versöhnender Weise. Hierauf folgt nun nicht etwa die meist übliche Wiederholung des ersten Hauptgedankens, sondern eine völlig neue Melodie, die hier befremdend, unbefriedigend wirken könnte, wenn sie nach ihrem Charakter und Aufbau nicht ganz dem Charakter und der Gedankenentwicklung des ersten Satzes entspräche. Diesem ruhig und breit dahinfließenden Intermezzo schließt sich der letzte Satz con grazia (Quasi allegro) an, ein leidenschaftlich bewegter Erguß, der besonders nach seinem formalen Aufbau, seiner organischen Entwicklung hohes Interesse erregen muß. Der Melodiker Reger hauchte in diesen Satz seinen großen melodischen Atem und nimmt in ihm mehr noch als im ersten Satz einen hochbedeutungsvollen Anlauf zu dem eigentlichen „Neuen" des Regerschen Kammermusikstiles. Das Ganze ist wie zum Schein von „a tempo" Seite 28 (letzte Zeile) an in zwei gleiche Hälften geteilt; aber auch da, wo in der zweiten Hälfte die führenden Themen ihre Häupter erheben wollen, werden sie von einer völlig neugestalteten Klavierbegleitung so umsponnen, daß sie in dieser neuen Beleuchtung und Verbrämung fast wie völlig neue Gedanken erscheinen. Welch ungeheure Gestaltungskraft!

Aber trotz der großen Mannigfaltigkeit welch wundervolle Einheit und Geschlossenheit!

Reger hat, wenn ich nicht irre, diesen Satz in zwei Nachmittagen vollendet. Als er mit dem fertigen Werke zu mir kam, freute er sich besonders dieses letzten Satzes und konnte sich in der Wiederholung desselben auf meinem Flügel nicht genug tun. Er gestand mir auch, daß er ihn in einem Zuge ohne jede Rückschau niedergeschrieben und dabei seine liebe Not gehabt habe, sich hier der auf ihn einstürmenden Gedankenfülle zu erwehren, ja, daß er die zweite Hälfte wie halb unbewußt der ersten nachgestaltet habe! Seine Freude, daß alles nun gleichwohl wie aus einem Gusse dastand, war nun um so erklärlicher. —

Wie von Regers erster Sonate für Cello (op. 5) haben die Cellisten auch von dieser zweiten Sonate nicht viel Notiz genommen. Selbst Professor Hugo Becker, dem das Werk gewidmet ist, hat sie während der drei Weidener Jahre meines Wissens nicht öffentlich gespielt. Lag dieses „Übersehen" mit an der freilich nicht leichten Klavierbegleitung, fürchtete man mit dem so lange Jahre unbekannt gebliebenen Namen Max Reger ein Fiasko zu riskieren? Nun, mögen die Cellisten diese Unterlassungssünde jetzt nach dem Tode des Meisters gutmachen. Sie können wahrlich nicht sagen, daß Reger sie nur stiefmütterlich bedacht. —

Die Schöpfung dieser Violoncellosonate op. 28 bedeutet aber für Reger jetzt gewissermaßen doch nur eine Zwischenstufe; denn schon während ihrer Entstehung und besonders durch die inzwischen eingelaufenen anerkennenden und aufmunternden Worte Karl Straubes reifte in dem Schaffenden bereits der Plan zu einem neuen gewaltigen Orgelwerke, zu seiner großen Phantasie und Fuge op. 29, der auch wiederum in kürzester Zeit der Vollendung entgegenging.

Obwohl von der ersten bis zur letzten Note im streng Bachschen Geiste geschrieben — des Meisters herrliche Phantasie und Fuge in G Moll scheinen (besonders in der Phantasie) direkt als leuchtende Vorbilder gedient zu haben — bedeutet dies Werk in Regers Stilentwicklung gleichwohl wiederum ein Wachstum, und zwar insofern, als Reger in der Phantasie zum erstenmal in intensiver Weise Chroma und Dissonanz verwendet und in der Fuge einen Glanz und eine formale Geschlossenheit zeigt, wie in keiner der bisher vorausgegangenen.

Das eindrucksvolle Werk erscheint wie ein erhabener Hymnus Regers auf sein geliebtes Vorbild, wie eine grandiose Apostrophe mit dem ungefähren Sinn: Sieh, geliebter Meister! In unsrer Zeit mit ihren schweren Nöten und großen Problemen, mit ihrem Ringen nach Licht und ihrer tiefen Sehnsucht nach dem Ewigen braucht die Musik, diese Offenbarung der innersten Seele, eindringlichere und gewaltiger wirkende Mittel, um der vollkommen symbolische Ausdruck für all diese großen, unendlich differenzierten Zeiterscheinungen und psychischen Symptome zu sein! — — — Und wie zum erstenmal erscheint hier in Regers Seele das klare Bewußtwerden der hohen Bedeutung der Dissonanz für die Schilderung höchster seelischer Zustände! — Und die wieder und wieder auf die steilen dynamischen Gipfel getriebenen Crescendi, was bedeuten sie anders als das große Sehnen der Menschenbrust nach Befreiung von der schweren Erdensorge und Erlösung vom bitteren Daseinskampf?! —

Der Schluß der Phantasie bringt nicht die heißersehnte Rettung: er endet wie das verfehlte Leben in Moll; umsonst sehnt man sich nach langem, schwerem Ringen nach dem lichten, befreienden Dur! Erst die Fuge soll die Erlösung bringen. Nicht im pessimistischen Grübeln, nicht in selbstverzehrender Pein und Anklage, nicht in den ewiggähnenden Fragen nach dem Woher? Wohin? und Warum? findest du, armes Menschenkind, Erlösung aus Seelennot, sondern in einer heiteren Lebensanschauung, in der Überwindung aller kleinmenschlichen Art, im Glauben an das Bessere im Menschen und in der freudigen Hingabe an den Spender des Lebens! Ohne Kampf, ohne Leid geht es freilich auch hierbei nicht ab, aber das Edle, Wahre und Gute in der Menschenbrust muß schließlich unfehlbar obsiegen und endlich zum guten, alle Gegensätze versöhnenden Ziele führen (Schlußakkord C Dur: Adagio, Seite 15).

Reger hat auf dieses Werk, in dem sein ganzes großes kontrapunktisches Können in vollem Umfang in die Erscheinung tritt, große Stücke gehalten, und wir haben es besonders im ersten Jahr seiner Geburt am Flügel oft zusammen gespielt. In den beiden letzten Jahren mit ihrer unbegreiflichen Fruchtbarkeit trat es bei ihm freilich mehr und mehr in den Hintergrund.

Daß Reger aber damals sich wohl bewußt war, etwas Gutes geschaffen zu haben, beweist schon die vielsagende Widmung: es ist Richard Strauß zugeeignet! Man fragt sich da wohl erstaunt, warum Reger dem großen Meister der „Programmusik" nicht eine seiner lapidaren Choralphantasien gewidmet hat, die doch mit dem Grundprinzip des Straußschen Schaffens

auf instrumentalem Gebiete bei weitem mehr in Zusammenhang gebracht werden können, als dieses die allgemeinste Deutung zulassende op. 29! — —

Diese Widmung ist ein Akt des Dankes gewesen: Wenn ich mich recht entsinne, hat Reger, nachdem zu seinem neuen Münchner Verleger Eugen Spitzweg die ersten Schritte getan waren, auf Wunsch des letzteren eine Reihe seiner in Weiden geschaffenen Werke an Richard Strauß mit dem Ersuchen um nähere Durchsicht gesandt. Richard Strauß, von der Bedeutung dieser Werke überzeugt, empfahl sie alsbald wärmstens seinem Freunde Spitzweg zur Drucklegung, und Reger dankte für diese kollegiale Befürwortung eben durch die erwähnte Widmung.

Wer indes op. 29 und seine immerhin bemerkenswerte Zueignung als ein erstes Glaubensbekenntnis Regers ansieht in dem Sinne, daß er dadurch erklären wollte, dem Gotte der absoluten Musik einstens unentwegt treu zu bleiben, der wird wohl hier auch nicht weit fehl gehen. — — — Wir haben in jenen Tagen oft über die neuzeitliche Richtung in der Musik, die in Richard Strauß gipfelte, gesprochen, wobei ich klar und unzweideutig erkennen konnte, daß Reger für die sogenannte Programmusik im Sinne der Straußschen Richtung einstens nicht zu haben sein werde. Das Wort: „Eine symphonische Dichtung werde ich nicht schreiben!" war in jenen Tagen schon recht oft zu hören. —

Über die Mehrzahl der damals erschienenen symphonischen Werke von Richard Strauß sprach Reger sich höchst anerkennend, teilweise begeistert aus. Besonders hoch hielt er „Tod und Verklärung", das ihm als das edelste aller Straußschen Werke galt. Aber mit der Richtung selbst war er im Grunde nicht einverstanden. Sie schien ihm, dem „absoluten" Musiker, um dessenwillen unannehmbar, weil er sie nur als „gemischte" Kunstform, deren Gestaltungsprinzipien nicht rein musikalischer Natur sind, anzuerkennen vermochte, und weil er von ihrer Weiterentwicklung leicht eine Abirrung in Bahnen befürchtete, die die Musik in ein zu starkes Abhängigkeitsverhältnis zu anderen künstlerischen Faktoren bringen könnte. Freuen wir uns also dieses ersten öffentlichen Bekenntnisses, dem Reger, gewiß nicht zum Unheil unsrer deutschen Kunst, bis an sein Lebensende unentwegt treu geblieben!

Unmittelbar im Anschluß an sein op. 29 entstand nun eine zweite Phantasie für Orgel, und zwar über den Choral „Freue dich sehr, o meine Seele", op. 30. Ein Vergleich mit op. 27 wäre hier in hohem Grade interessant und lehrreich. Sie zeigte uns sofort wieder Regers Vorliebe für große Gegen-

sätze: in op. 27 eine machtvolle Verkörperung des Glänzenden, Helden- und Sieghaften, Lebensbejahenden, in op. 30 Symbolisierung des Trüben, Schmerzlichen, der Lebensentsagung, der Todesangst. Und fast möchte man sagen, Reger habe für das Ausmalen dieser letzteren Momente noch viel mehr Farben auf seiner Palette, so eindringlich weiß er in seinem „ernsten, schweren, abgeschlossenen, urdeutschen Empfinden" das Lebensverneinende musikalisch zu ergreifendem Ausdruck zu bringen.

Mit diesem op. 30 eröffnet aber Reger zugleich den großen Reigen jenes gewaltigen musikalischen Totentanzes, der sich in den späterhin folgenden Orgel-Choralphantasien „Straf mich nicht in deinem Zorne", op. 40 Nr. 2, und „Alle Menschen müssen sterben", op. 52 Nr. 1, gesteigert fortsetzen und in den beiden wundervollen Choralkantaten für das Totenfest und für Karfreitag, wie in seinem letzten, bedeutungsschwersten Chorwerk, dem Requiem: op. 144 b (Seele, vergiß nicht die Toten), vollenden sollte. „Wie für Liszt, so ist auch für Reger das Leben nichts andres als eine Reihenfolge von Präludien zu einem unbekannten Gesange, dessen erste und feierliche Note der Tod anstimmt! Der Tod! — für Reger im Widerstreit der Mächte dieser Welt die einzig reale Größe, die alles niederschmetternde Gewalt. Den Tod in seinem Herannahen, in seinem Wirken zu schildern, wird er nicht müde. Er sieht ihn als Tröster, er sieht ihn in seiner altdeutschen Gestalt als Sensenmann, er sieht ihn in richtender Majestät!" (Straube)*. Aber auch in diesem Ausschnitt Regerscher Kunst überall ein Streben nach immer größerer Vertiefung, ein Entwickeln — Wachsen!

Dies op. 30, in unmittelbarem Anschluß an die beiden zuletzt betrachteten Orgelwerke entstanden, steht noch ganz auf Bachschem Fundament, besonders in seiner Einleitung mit den echt Bachschen Fiorituren, agogischen Kontrasten, Bachschen Schlüssen und Fermaten. Auch in der Illustrierung der acht Strophen des Chorals spricht aus jeder Note Geist des großen Vorbildes, freilich aber — und das ist bei Reger das eigentlich Selbstverständliche — nirgends sklavische oder schwächliche Nachahmung.

Bei jedem neuen Vers paßt sich die Musik wundervoll dem veränderten Textsinn an, und so entstehen mit jeder Strophe immer neue eigenartige Bilder, die die Klippe der Ermüdung und der Langeweile weise umgehen.

* Wie später bekannt geworden, trug sich Reger in den letzten Jahren seines Lebens mit dem Gedanken, eine große Sinfonie zu schreiben, die auf das kurze, aber inhaltsschwere Wort: „Tod!" gestimmt sein sollte.

Das Neue an diesem op. 30 ist, daß der große Stimmungsmaler Reger hier zum erstenmal in einem Orgelwerke seine Löwenpranke zeigt. Man sehe sich nur daraufhin einmal genauer die fünfte und sechste Strophe an. Wie meisterhaft schildert Reger in der fünften des Menschen Erdennot! Die betreffenden Textworte lauten:

„Wenn die Morgenröt' herleuchtet und der Schlaf sich von uns wendt,
Sorg' und Kummer daherstreichet, Müh' sich findt an allen End';
Unsre Tränen sind das Brot, so wir essen früh und spat;
Wenn die Sonn' hört auf zu scheinen, hört nicht auf das bittre Weinen."

Schwer und dumpf, wie ein lebendiges Symbol der Erdensorge, schreitet hier der Cantus firmus in langgezogenen Tönen einher, in den Mittelstimmen umdüstert von stöhnenden Synkopen, während die Oberstimmen mit ihrer stockenden Sechzehntelfigur (bei poco agitato werden die Rollen zwischen Ober- und Mittelstimmen vorübergehend vertauscht) das Ganze in dem Grau des Moll noch um vieles wehmütiger, hoffnungsloser gestalten. Doch unmittelbar nach Beendigung des Cantus firmus erhebt sich im Pedal jenes erste pontifikale, friedvolle Thema, das zwischen jeder einzelnen Strophe wie ein hehres hoffnung- und segenbringendes Kreuz aufgerichtet steht und ganz leise, wie in Verklärung durch die ruhige Achtelbewegung der Mittelstimmen hinübergleitet zu der wunderbar ergreifenden Stelle: „Drum, Herr Christ, du Morgenstern, der du ewiglich aufgehst, sei du jetzt von mir nicht fern, weil mich dein Blut hat erlöst. Hilf, daß ich mit Fried und Freud mög von hinnen fahren heut! Ach, sei du mein Licht und Straße, mich mit Beistand nicht verlasse!"*

Leise flehend, aber nicht mehr in dem tröstlichen Moll leiht hier das Wunderinstrument der armen Seele die Stimme und wiederum leuchtet jener zuversichtliche Hoffnungsstrahl aus dem sich anschließenden Eingangsthema: Seite 16, Takt 6 und 7.

Aber noch gilt es jetzt, die Vollendung, das Sterben selbst zu malen bei den Worten: Obschon mir die Augen brechen, ob mir das Gehöre schwindet, meine Zung' nichts mehr kann sprechen, mein Verstand sich nicht besinnt, bist du doch mein Licht, mein Hort, bist mein Leben, Weg und Pfort. Du wirst selig mich regieren und die Bahn zum Himmel führen*.

* Wie tief ergreifend, wie merkwürdig erscheinen doch diese beiden Stellen im Hinblick auf des Meisters eigenen Heimgang!

Die gleichmäßig dahinströmenden Sechzehntelfiguren der unausſprechlich tröſtlichen ſechſten Strophe verlieren bei den oben erwähnten Anfangsworten wieder ihren Fluß, die ſtockenden Bäſſe, das Aufſchluchzen der verminderten Septime, der matt im Tenor (drittes Manual) liegende Cantus firmus wie endlich der langſam in Synkopen abſteigende Baß, der bei semper rit. mit der ſtockenden Oberſtimme die allmähliche Auflöſung verſinnbildlicht — das alles erzeugt eine Stimmung, wie ſie ergreifender und genialer durch die Orgel wohl noch nicht dargeſtellt wurde.

Nicht minder genial iſt dann auch der Übergang zum Schlußvers und die Geſtaltung des letzteren ſelbſt. Wie weiß Reger dieſes letzte Aufflackern des Lebensfunkens, dieſe freudige Glaubenszuverſicht im Sterben bei den Worten: „Biſt du doch mein Hort, biſt mein Leben, Weg und Pfort" geſchickt zu benutzen zu einer immer mehr bewegten und geſteigerten Fortſpinnung bis zum Allegro maestoso, wo man den aller Erdennot Entrückten gleichſam triumphierend einziehen ſieht ins himmliſche Jeruſalem, wo er im Chor der Seligen ausrufen darf:

„Freue dich ſehr, o meine Seele, und vergiß all Not und Qual,
Weil dich nun Chriſtus, dein Herr, führt aus dieſem Jammertal;
Seine Freud und Herrlichkeit ſollſt du ſehen in Ewigkeit,
Mit den Engeln jubilieren, in Ewigkeit triumphieren!"

*

Reger hat ſich während ſeines Aufenthalts in Weiden ſehr eingehend mit Lektüre beſchäftigt. Befreundet mit dem Weidener Buchhändler Konrad Ogg, dem Inhaber der Firma Taubaldſche Buch- und Muſikalienhandlung, konnte er ſich aus deſſen umfangreicher Leihbibliothek bequem alles holen, was ihn auf dem Gebiete des Romans, der Novelle, der lyriſchen, epiſchen und dramatiſchen Dichtung intereſſierte oder was gerade literariſch aktuell war. Wohl täglich fand er ſich dort ein, und kam am Freitag vormittag der übliche Bücherballen aus Leipzig an, ſo konnte Reger ſeine Öffnung kaum erwarten und half meiſt ſelber gleich mit auspacken. Die eingelaufenen Zeitſchriften waren an Ort und Stelle raſch durchgeſehen; was ihn aber beſonders auf dem Gebiete der neueren Dichtung intereſſierte, wurde mit nach Hauſe geſchleppt zur genaueren Durchſicht und gelegentlichen ſpäteren Verwendung. So blieb er auf dieſem für ihn ſo unendlich wichtigen Feld auch in der

Kleinstadt Weiden ständig gut auf dem Laufenden. Alles, was in jenen Tagen von den neuesten Namen: Bierbaum, Liliencron, Dehmel, Karl Henckell, Anna Ritter, Arno Holz, Gustav Falke, Johannes Schlaf und anderen, erschien, entging nicht seinem Durste nach der großen, echten Lyrik, und so kam er nach und nach in den Besitz einer umfangreichen Sammlung von fein ausgewählten lyrischen Werken, die ihm besonders später mit das Rüstzeug für seine so zahlreichen Liederschöpfungen abgeben sollten.

Hundertfach konnte man da später nun den Vorwurf lesen, Reger ginge bei Verwendung seiner textlichen Unterlagen gänzlich wahllos zu Werke, er komponiere einfach das, was ihm gerade zufällig unter die Finger komme. Dem muß ich sehr widersprechen. Es kam ja manchmal vor, daß er einen ihm geeignet erscheinenden Text aus einer Wochen- oder Monatsschrift verwendete; im allgemeinen aber war er sehr wählerisch und unter Hunderten von Texten, die ich selbst zu diesem Zweck von anerkannt guten zeitgenössischen Autoren mitsammelte, hat ihm oft kaum ein einziger genügt.

Regers Anteilnahme an der Lyrik unsrer Zeit beschränkte sich überhaupt nicht auf das, was ihm hier der Zufall gerade zuwarf, sondern erstreckte sich auf die gesamten wertvollen dichterischen Hervorbringungen der Gegenwart. Hub denn in jenen Tagen im deutschen Dichtergarten nicht ein Blühen an wie fast zu den Zeiten der Romantiker?? Ja, es war eine Lust zu leben! Und Reger, mit Kopf und Herz sich einfühlend in den Geist der neuen Zeit, wollte auch hier mit sein Bestes, sein Herrlichstes geben! Er hörte die Grundakkorde dieser neuen Zeit schwer und deutlich in der Tiefe tönen, was Wunder, wenn er da trotz seiner anfänglichen Anlehnung an ältere Vorbilder mit der modernste Lyriker geworden, in dessen Liedern alle Höhen und Tiefen der neuen Zeit sich getreu widerspiegeln? Mit einzelnen der oben genannten Dichter trat Reger nach und nach auch in mehr oder minder lebhaften Briefwechsel, was natürlich seinen Zielen auf diesem Felde stets neue Nahrung bot.

Die im Herbst 1898 neu erschienenen lyrischen Dichtungen von Anna Ritter mußten in seiner Seele verwandte Saiten getroffen haben; denn alsbald lag eine Reihe von Vertonungen der Texte dieser Dichterin vor, die im genannten Jahr auch im Drucke erschienen unter dem Titel: Sechs Gedichte von Anna Ritter für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte (München, Aibl, jetzt Universaledition). Reger hat dieses op. 31, dessen einzelne Lieder betitelt sind „Allein", „Ich glaube, lieber Schatz", „Unbegehrt", „Und hab so große Sehnsucht doch", „Mein Traum", „Schlimme Geschichten", der Dichterin

zugeeignet. Wohl sind auch in diesem Liederzyklus wiederum starke Spuren Brahmsschen Einflusses bemerkbar, besonders in der wundervollen Nr. 5, „Mein Traum" — aber im Melodischen und Harmonischen treten nun schon so viele selbständige, neuartige Züge hervor, daß diese Lieder gegenüber den ihnen vorangehenden (op. 23) wiederum einen nicht unerheblichen Fortschritt bedeuten; vor allem erfährt die psychologische Situation der Dichtung überall schon die entsprechende musikalische Charakterisierung.

Mit dem Jahre 1899 setzte Reger wiederum mit einem Klavierwerk ein, seinem op. 32: „Sieben Charakterstücke für Klavier zu zwei Händen" (Jos. Aibl, jetzt Universaledition), das ernsten klavierspielenden Regerfreunden ungemein viel zu sagen hat. Reger sandte mir einmal vom Hintersee bei Berchtesgaden eine Ansichtskarte: ringsum öde, nackte Felsschründe, am Fuße derselben ein wundervoll idyllisch gelegener See, von freundlichem Grün umsäumt. Im Bilde schon eine großartige Kontrastwirkung! Darunter Regers bedeutungsvoller Vermerk: „Hier das Wesen meiner Musik!"

Der tiefere Grund für dieses oft merkwürdig Gegensätzliche, Unvermittelte in Regers Musik, das ganz besonders auffallend in dem eben genannten Klavierwerk op. 32 in Erscheinung tritt, wird sich vielleicht zeigen, wenn man eine genauere Analyse der Regerschen Psyche vornimmt. Verhält sich doch Künstlerpsyche und Kunstwerk zueinander genau wie Ursache und Wirkung.

„Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust!" konnte auch Reger mit Faust ausrufen. Die eine offenbarte sich bei ihm in einer Weichheit des Gemütes, in einer Herzenszartheit, die tausendfältig sich bekundete in seinem Verkehr mit den Eltern, der Schwester, den Freunden und Bekannten; seinem Mitleid mit den Armen und in seinem Verhältnis zur Pflanzen- und Tierwelt. (Von letzterem wird später noch die Rede sein.) Ließ er sich nach außen auch wenig merken, wie nahe ihm fremdes Leid ging — einmal wollte er mir sogar glaubhaft machen, in seinem Wörterbuche wäre das Wort „Gemüt" nicht zu finden — wir wußten es doch alle, ein wie herzensguter Mensch er war, wie er gern und reichlich gab, wo er auf Not und Elend stieß. Ja, man kann gewiß sagen, daß die eigentlichen Grundakkorde seines Wesens Güte und Heiterkeit waren*, von denen insbesonders letzterer nicht

* Regers überaus charakteristische Handschrift hat mich seinerzeit zum tieferen Studium der Graphologie angeregt, das mir denn auch sehr bemerkenswerte Aufschlüsse

selten ins Gebiet derber Verulkung und toller Ausgelassenheit modulierte. Ganz nahe bei diesem milden, heiteren Wesen wohnte bei ihm aber auch ein unendlich ernstes Prinzip, das sich oft und unvermutet hervorkehrte und ersteres vollständig negierte. Geweckt wurde es leicht durch Widerspruch, vor allem in künstlerischen Dingen, und zum Ausdrucke konnte es kommen in heftigen, zynischen Worten, die nicht selten verletzten, wobei wohl als Mitursache eine starke Veranlagung zu ätzenden Witzen angesehen werden muß. Diese Seite seines Wesens war es auch, die ihn nun bei gar manchem, der ihn nicht näher kannte, mißliebig machte. Und sie war es auch, die bei ihm jene eiserne Starrköpfigkeit erzeugte, gegen die gute und böse Worte nichts auszurichten vermochten. Da konnte er im Gegensatze zu so vielen Stunden fröhlichster Heiterkeit so entsetzlich einsilbig, verschlossen sein, daß er in dieser Stimmung kaum wieder zu erkennen war. Tragischer Ernst versteinerte dann seine so sehr an Beethoven gemahnenden Züge, und wenig ergiebig war in diesen Augenblicken des Mißvergnügens Unterhaltung und Disput.

Anhaltend gleichmäßige Heiterkeit, bei der es einem in seiner Nähe so wohl wurde, und die sein ganzes Wesen so sonnig verklärte, konnte ich indessen fast immer an Tagen bemerken, wo er sich mit Bach beschäftigte. Das waren in Wahrheit seine Sonnentage. Da konnte ihn so leicht nicht etwas aus dem Konzept bringen; da war er zu den tollsten Scherzen aufgelegt*.

Diese geschilderten extremen Gemüts- und Willenserscheinungen waren bei Reger nun sicherlich mit der Ausfluß seiner genialen Veranlagung. Alle geniale Begabung ist einseitig oder hat zum mindesten starke Neigung zur Einseitigkeit. Diese Einseitigkeit erfuhr aber bei Reger mit der allmählichen Kraft- und Wachstumsentfaltung seiner eingeborenen musikalischen Potenzen noch eine ganz wesentliche Steigerung und erhöhte, je mehr er ihrer inne wurde, die Gefahr größerer nervöser Reizbarkeit und verband damit das Gefühl eigener Unfehlbarkeit. Menschen mit derart sich entwickelnder Geistes- und Willensstruktur sind dann aber nur allzu gern geneigt, alles Normale

über Regers Psyche vermittelte. Regers streng graphologisches Porträt stimmt aufs Haar mit seinem Lebens- und Wesensporträt überein.

*In einer solch goldenen „Bachperiode" mag es wohl auch gewesen sein, als er mir eine Zeitlang Tag für Tag unter das Kopfkissen meines Bettes heimlich diverse Rinden von Emmentaler Käse zu praktizieren wußte, zum Entsetzen meiner Frau, die mich natürlich in den begründeten Verdacht bekommen mußte, sie füttere mich nicht reichlich genug, da ich Veranlassung nähme, nachts durch ein Allgäuer Milchprodukt mich schadlos zu halten.

für kleinlich, manche objektiv gerechtfertigte Maßnahme für widersinnig zu nehmen; sie verlieren oft genug den Maßstab für Selbstverständliches und halten sich für „unverstanden".

Gewiß, das Genie, das sich nach Schiller ja selbst das größte Geheimnis ist, hat ein natürliches Recht auf dieses Nichtbegriffenwerden; aber welche mißliche Folgen müssen sich unabwendbar ergeben, wenn es sich nicht dazu entschließen kann, den ihm unleidlich erscheinenden Verhältnissen der realen Welt, in die es nun einmal gestellt ist, Zugeständnisse zu machen? Nach der objektiven Seite hin fortschreitende Entfremdung, in subjektivem Hinblick zunehmende seelische Verstimmung, Verbitterung. Es war ja bei Reger im voraus zu befürchten, daß er den großen Gegensatz des Weltbades mit seiner reichen künstlerischen Anregung, mit seinem freien, ungebundenen Leben im Vergleiche zu den engen, künstlerisch armen Verhältnissen der Kleinstadt auf längere Dauer nur schwer werde verwinden können. Es war ganz selbstverständlich, daß er nach fast einjährigem Aufenthalte im Elternhause sich lebhaft nach einer Lebensstellung sehnte, die ihm ein volles Auswirken seines ganzen großen künstlerischen Könnens und Wollens gewährleistete; aber jetzt von der Kleinstadt Weiden einen solch völlig zusagenden Wirkungskreis zu finden, das war keine so leichte Sache. Alle in dieser Richtung gemachten Anstrengungen zeitigten keinen befriedigenden Erfolg. —

In dem beunruhigenden Gedanken nun, vielleicht noch mehrere Jahre vergeblich petitionieren und von spießbürgerlichen Landsleuten nur als „Sohn seiner Eltern" angesehen zu werden, verstärkte sich zeitweise das Gefühl der Verbitterung noch ganz erheblich, und aus dieser Stimmung und Seelenverfassung heraus ist jenes op. 32 geschrieben worden. In ihm spiegelt sich jenes oben angedeutete ernste Prinzip, das hier in des Künstlers Seele vorübergehend zur Dominante wird, klar wider — kein Wunder, wenn es ein düsteres, an Lichtblicken armes Werk geworden.

In Nummer 1 ein trotziges Schlagen über die fesselnden Stränge, ein zorniges Dareindonnern, in Nummer 3 der Burleske keckster Galgenhumor, freilich plötzlich unterbrochen von einem tiefste Sehnsucht ausdrückenden und trotz Beibehaltung des Themas des ersten Satzes unaussprechlich gegensätzlich wirkenden Poco andantino (meno mosso).

Das Intermezzo, Nummer 4, ist ein grandioses Nachtstück, das einen wunderbaren Einblick gewährt in die dämonischen Tiefen der Regerschen Psyche. Finsterer Trotz, ein fortgesetztes Ringen mit dunklen Mächten gewahren wir

10. Max Reger im fünfzehnten Lebensjahr

PUB
LIBRARY

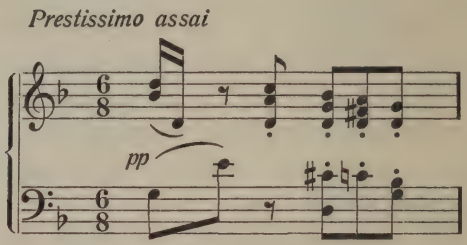
11. Max Reger im zweiundzwanzigsten Lebensjahr

hier allenthalben: nirgends eine lichte, freundliche Oase. Wie eine finstere Gewitterwand starrt uns dieses unheimliche Gebilde an, in dem es zu furchtbaren Entladungen kommt, die in der Seele des Hörers, der sich in dieser Deutung dem Eindrucke dieses genialen Stückes hingibt, noch lange nachzittern.

Ein unnennbares Weh, eine ungestillte Sehnsucht nach Dingen, die nicht von dieser Welt sind, liegt in der Ausspinnung des Motivs des ersten Teiles von Nummer 5, dem Intermezzo in C Dur. Der darauffolgende prachtgesättigte sonore Heldenkantus (più mosso) geht nach und nach in höchste Ekstase über bei der ersten fff-Stelle Seite 5, wo das erste Thema in der höchsten Lage in Vergrößerung erscheint. Nach zwölfmaligem Ansturm der finster grollenden Bässe immer wieder dieses unsagbar schmerzbewegte Thema! Wie nahe scheint das Ziel! Umsonst — nach jedem Ansturm verzehrt sich die Kraft — Ermattung — Resignation ist das Ende. —

Gewitternacht auf wildbewegter Meeresbrandung versinnbildlicht das Thema zu Nummer 7 $^6/_4$ Impromptu — con passione e vivace. Ohne Rast und Ruh wälzen sich dräuend die Wogen daher — wehe dem armen Schifflein, das ihren Kämmen zum Spielball geworden! Nirgends Rettung! Seite 14 letzter Takt (rit.) beginnt die Brandung ruhiger zu werden und die nächsten acht Takte bis zur Fermate bringen die ersehnte Glättung der aufgeregten See. Aber nur trügerisch ist diese Stille und Ruhe. Bei poco adagio una corda noch ein kurzer, freundlicher Lichtblick, dann wiederum finsterer Donner aus den Tiefen, ein fahler Blitz erhellt die unheimliche Situation, und wiederum setzt die Brandung ein mit ihrem verderblichen Spiel. Da — bei sostenuto, Seite 16, vorletzte Zeile — ein inbrünstig flehender Gesang; auf den Knien liegen die armen Schiffbrüchigen, die nackten Arme hilfeheischend dem zürnenden Himmel entgegengestreckt. Umsonst! Mit neuer Wucht beginnen die Wogen ihren vernichtenden Tanz! Da, Seite 18 nochmals jener inbrünstige Gesang. Solch felsenfestes Vertrauen auf Rettung und Hilfe von oben kann nicht unbelohnt bleiben. Mit grauenhafter Wucht tosen die rasend gewordenen Elemente nochmals auf, da erscheint plötzlich wie durch ein Wunder ihre Macht gebrochen: ruhiger und stiller wird es nun mit jedem Takte; wohl grollt es noch dumpf in den Tiefen, aber die Rettung ist nahe; bei adagio, Seite 19, letzte Zeile, noch ein zweifelndes, banges Aufhorchen, ob dies Wunder Wirklichkeit geworden, dann bei der Fermate (una corda) Erlösung aus der Gewalt der finstern Mächte: dem unheilschwangeren Elemente entsteigen die Geretteten.

Im grellsten Gegensatz zu diesen drei Nachtstücken steht die Humoreske, Nummer 6, in der wiederum die tollste, ausgelassenste Laune spukt. Gleich der Burleske, Nummer 3, ein Faschingsulk keckster Sorte! In formaler Hinsicht betrachtet aber wieder ein prachtvoll einheitlich sich entwickelndes Gebilde, das den Thematiker Reger schon auf seiner einsamen Höhe zeigt. Mit dem sorglos hingeworfenen Thema:



bestreitet der Komponist auch den zweiten Teil des Stückes, indem er es fugiert, in der reizvollsten Weise umgestaltet und zu prachtvollen Steigerungen verwendet. Der in der verwandten Durtonart stehende Alternativsatz bringt dann wiederum den vermuteten typischen Regerschen Kontrast — einen Augenblick ruhigen Besinnens und Verschnaufens, bis Seite 10 mit Wiederaufnahme des ersten Zeitmaßes das ausgelassene Faschingstreiben aufs neue beginnt, aber um vieles gesteigerter, fortreißender, bis, immer unter straffster Beibehaltung des Hauptthemas bei ffz Seite 12, vorletzter Takt, der tolle Spuk zerstiebt.

Ohne Zweifel bedeutet dieses op. 32 seinem Vorgänger op. 20 gegenüber wieder einen recht wesentlichen Fortschritt in der Entwicklung des Regerschen Klavierstils. Alles ist hier vertiefter, leidenschaftlicher, bedeutender, in formaler Hinsicht noch geschlossener, konzentrierter. Der Psychologe Reger gießt hier zum erstenmal ihn tief berührende seelische Geschehnisse in die feinen Formen des Klaviercharakterstücks, und so gewahren wir auch hier überall (die Studie Nummer 2, bei der doch am Ende das Reintechnische im Vordergrund steht, vielleicht ausgenommen!) ein volles Ausleben, ein vollbefriedigendes Sichdecken von Form und Inhalt.

Der Anfang des Jahres 1899 brachte in das nun ständig gewordene Einerlei der täglichen gewohnten künstlerischen Betätigung eine kleine Abwechslung.

Auf Wunsch von Regers Eltern wurde nämlich dem Plan, in Weiden einen eigenen „Regerabend" zu veranstalten, näher getreten, ein Programm zu Faden geschlagen und die Mitwirkung geeigneter musikalischer Kräfte Weidens, sowie des damaligen K. Präparandenlehrers und späteren K. Kammersängers Jos. Loritz aus Regensburg* sichergestellt. Dieser erste „Regerabend" fand statt am 8. Januar 1899 im großen Ankersaal und enthielt von Regers Werken zunächst vier Lieder aus op. 4 und vier Lieder aus op. 15, von Herrn Loritz ganz prachtvoll gesungen. An Kammermusikwerken spielte Reger sein Trio op. 2 in H Moll und das Adagio und Finale aus der zweiten Violinsonate op. 3 mit einheimischen Kräften. An Chorsachen kamen mehrere Lieder seiner Volksliederbearbeitungen dran, die Reger mit einem vierfach besetzten Männerquartett selbst einstudiert hatte (Herzweh, Tief drunt im Tal, Ich hab' die Nacht geträumt). Ich spielte mit dem Komponisten eine Reihe vierhändiger Klavierstücke aus op. 10 und 22, und letzterer selbst trug auf dem Flügel die As Dur-Ballade op. 47 von Chopin und aus den Liszt'schen „Etudes d'exécution transcendante" das neunte Stück: „Harmonies du soir" vor.

Der Besuch dieses denkwürdigen ersten „Regerabends" in des Komponisten Heimatstadt war sehr gut, Aufmerksamkeit und Spannung des Publikums begreiflicherweise groß, auch der Beifall stark und herzlich. Gleichwohl wurden hernach verschiedene Stimmen laut, die verrieten, daß viele, auch der musikalisch Bessergebildeten, den Schlüssel zu Regers Musik nicht finden konnten, ihr doch eigentlich rat- und verständnislos gegenüberstanden. Ich hatte das vermutet. Regers Musik, die sich mir selbst trotz täglicher eindringlicher Beschäftigung mit ihr erst nach und nach in voller Schönheit und Tiefe erschloß, sollte nach nur einmaligem Anhören von den Laien der Kleinstadt voll begriffen werden? Diese Musik, die so ganz auf äußere Wirkung verzichtete, und die trotz der ihr noch anhaftenden Schlacken von einem reinen, keuschen Künstlertum zeugen wollte, verlangte doch Zuhörer, die in den Regionen der Bachschen und Brahmsschen Tonwelt sich wohl und heimisch fühlten, und die von diesen hochragenden Gipfeln aus sich der Aussicht auf den mächtig sich neu erhebenden Berg zu freuen vermochten. Und diese Zuhörer sollten in dem Gros der Kleinstadt zu finden sein? Nimmermehr! — — — Meine Ahnung, daß da Reger noch einen langen, dornenvollen Weg werde wandeln müssen, bis er endlich mehr und mehr verstanden und gewürdigt werde, ver-

* Über den Lebensgang dieses gottbegnadeten, so früh heimgegangenen Sängers siehe näheres unter Anmerkung Nr. 6.

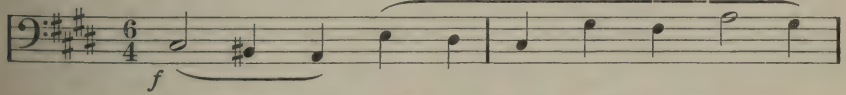
stärkte sich mit jedem neuerstehenden Werke, und die Zukunft hat meine Befürchtung deutlich genug bestätigt. — — —

Nach dieser kleinen Unterbrechung kehrte mein schaffensnimmermüder Freund wieder zurück an seinen Arbeitstisch, und zwar zu seiner alten Liebe, der Orgel. Auf unseren täglichen Spaziergängen hatten wir in jenen Tagen uns oft über das Problem der Orgel sonate unterhalten. Wir waren beide mit Dr. Heinrich Reimann (siehe dessen damals aktuellen Artikel in der „Allgemeinen Musikzeitung" 21. Jahrgang, Nr. 40 und 41) der Ansicht, daß die Übertragung der alten Klavierkammersonatenform auf die Orgel mit dem lyrisch-amorosen Seitenthema des ersten Satzes und dem liederartigen, wiederum nur subjektives Empfinden ausdrückenden Adagio oder Largo und dem Rondo des Finale unmöglich sei, daß hier vielmehr wohl stets nur mit den rein orgelgemäßen Formen der freien Phantasie, der Variation, Fuge, Passacaglia und mit Verwendung des geistlichen Liedes und des Chorals auszukommen sei. Wir waren einer Ansicht auch in dem Punkte, daß die Handhabung der Orgelsonatenform, wie sie beispielsweise Rheinberger und Wolfrum betätigte, die zweckentsprechendste sei, doch müsse der Stil selbst möglichst auf Bachsche Grundlage gestellt werden und dürfe nicht etwa durch irgendwelches Zugeständnis an die hypermoderne Weichlichkeit und Sentimentalität verflachen. Diese Zwiespältigkeit, dieser weltlich sentimentale Augenaufschlag und dieses frömmelnde Hinüberneigen ins geistliche Gebiet war ja schon so vielen in dieser problematischen Orgelsonatenform geschriebenen Werken verderblich geworden. Auch Rheinberger selbst, von vielen seiner für Orgel komponierenden Kollegen nicht zu reden, ist dieser bösen Klippe nicht immer entgangen. Noch viel weniger die französischen und englischen Komponisten, die in unsre Orgelliteratur so viel Unheil hereingebracht.

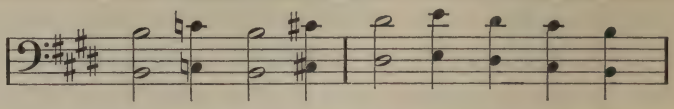
Reger muß über diesen problematischen Punkt schnell mit sich ins reine gekommen sein; denn bald brachte er mir den druckfertigen ersten Satz seines op. 33, betitelt: I. Sonate (Fis Moll) für Orgel. Er hatte die Form der Phantasie gewählt, aber sie auf einem ganz anderen Prinzip aufgebaut als den ersten Satz seiner Phantasie op. 29. Vorbild ist in seinem neuen Werke offensichtlich die alte Form der Kammersonate, aber Reger schmilzt hier den sogenannten Durchführungsteil mit dem ersten Teil organisch zusammen, wodurch das Ganze vor allem den Charakter der höchsten Geschlossenheit und Gedrungenheit erhält. Die Abschnürung des Gesangsthemas von der Durch-

führung des ersten Themas ist die denkbar einfachste: nach einer Fermate (Org.Pl.) auf der Duroberdominante erscheint in langsamerem Zeitmaß auf dem dritten Manual ein feingeformtes, an das Thema des Hauptsatzes sich direkt anlehnendes Thema, dem Reger nicht etwa eine Begleitung mit einem Stich ins Klaviermäßige unterlegt, sondern das er einfach fugiert, wodurch die oben angedeutete drohende Klippe auf die orgelmäßigste Weise umschifft wird. Die Fortspinnung des Satzes von Tempo primo an ist dann nichts weiter als die Vereinigung des Hauptthemas mit diesem zweiten (Fugen-) Thema, aber das Ganze baut sich architektonisch so wundervoll auf, und die dynamischen und agogischen Mittel werden unter steter Wahrung der höchsten thematischen Einheitlichkeit in solch gesteigertem Maße herangezogen, daß wir hier sicher mit eine der allerbedeutendsten Offenbarungen Regerscher Kunst vor uns haben. Der urgesunde Trieb Bach-Reger hat hier seine erste herrlich reife Frucht auch auf dem Felde der Orgelsonate gezeitigt.

Natürlich war ich nun nicht weniger gespannt, wie Reger auch die zweite der noch drohenden Klippen, die Behandlung des langsamen Satzes der Orgelsonate, umgehen werde. Und auch hier wieder dieselbe hochgeniale Lösung! Ohne Voranstellung eines Programms, ohne Anlehnung an das geistliche Lied oder den Choral, also auf rein formal-instrumentalem Wege hat Reger sie bewerkstelligt. „Intermezzo" nennt er bescheiden den vier Seiten langen mit Sostenuto (E Moll $^3/_4$) überschriebenen Satz. Gleichwohl aber welche Großzügigkeit in der ganzen Anlage, welche ungeheure Konzentration, welche Plastik! Dabei welch sprechender Ausdruck der Regerschen Psyche, beziehungsweise von seines Wesens Gegensätzlichkeit! Im ersten Teil (E Moll) Eusebiusstimmung, aber ohne jeden sentimentalen Einschlag, ein wonniges Verweilen in den zartesten Farbentönen, deren die Orgel fähig ist. Auf das Verhauchen des Satzes (pppp!) nun bei Più andante (Cis Moll) ein unvermitteltes, keckes Zugreifen in dem zuckenden Rhythmus ; dieses Gebilde verliert aber sofort das Befremdende, indem es sich aufbaut auf dem wundervollen zweiten Thema des ersten Satzes:



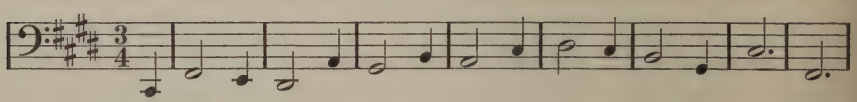
das hier zuerst im Baß, dann im Tenor wörtlich erscheint, um dann eine feine glanzvolle Fortführung zu finden in dem sich anschließenden Thema im Tenor:



Bei Allegro $^6/_4$-Takt hat sich der Diskant dieses Gedankens bemächtigt, der nun in großzügigster, stets beschleunigter Weise, kontrapunktiert von den majestätisch einherschreitenden Oktaven der Linken, sich fortspinnt bis Org.Pl., wo dann ein schönes, vier Takt langes Diminuendo sich anreiht, aus dem sich auf dem zweiten Manuale im Tenor plastisch noch ein Thema herauswölbt (vom kleinen d bis zum eingestrichenen h) und diesen nicht weniger grandiosen Mittelsatz zum würdigen Abschluß bringt. Träumerisch, friedvoll, ruhig, unter Beiziehung des Anfangsthemas verhaucht dann dieses so ungemein vielsagende „Intermezzo" der ersten Regerschen Sonate für Orgel.

Im Schlußsatz war der Komponist in Beziehung auf die zu wählende Form weit weniger vor ein Problem gestellt, als bei den voraufgegangenen Sätzen. Eine Anlehnung an die übliche Form des Schlußsatzes der Kammersonate (des Rondo) war hier nicht notwendig. Reger konnte hier ruhig irgendeine der überkommenen Formen (Fuge, Toccata, Passacaglia) wählen, ohne fürchten zu müssen, ein unmodernes, uneinheitliches Werk zu schreiben.

Er hat die Form der Passacaglia gewählt, das Thema hierzu



ganz ähnlich den beiden langsamen Themen der vorausgegangenen Sätze gebildet und dadurch deren Einheitlichkeit und die logische Zusammengehörigkeit des ganzen Werkes aufs beste gesichert.

In zwanzig Variationen baut sich hier ein großartiges, abwechslungsreiches Gebilde auf, in dem die Regersche Phantasie und Formkraft auf dem Gebiete der Orgelmusik einen neuen großen Triumph feiert. Eingeweihte mögen diesen Satz beim Studium vergleichend mit der Passacaglia aus op. 16 zusammenhalten. Sie werden finden, daß die Ciacona dieses op. 33 von weit größerer Selbständigkeit und Eigenart ist als ihre jüngere Schwester. Was dort noch schüchtern und knospenhaft erscheint, tritt hier ungleich bewußter, freier auf; vor allem sind hier die großen Mittel der modernen Orgel noch weit ausgiebiger als dort verwendet.

Das Werk wurde in der musikalischen Presse warm begrüßt, vor allem

durch Karl Straube in der „Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst", Nummer 4, 5. Jahrgang, dessen schöner Panegyrikus auf das Werk Studierenden warm zu empfehlen ist. Es gehört wohl auch heute noch zu den von den Organisten mit am meisten bevorzugten Werken Regers. Freilich fordert es ein großes modernes, womöglich dreimanualiges Instrument und einen Interpreten ersten Ranges. Versteht es aber ein Künstler, die großen Linien des Gesamtwerks, das musikalisch Einfache verständnisvoll herauszuschälen, dem Aufbau des Ganzen wie besonders den Steigerungen zu den großen Höhepunkten Rechnung zu tragen, dann wird der erhabene Stimmungsgehalt des Werkes den Hörer unfehlbar in seinen Zauberbann zwingen.

Das Werk ist dem Hoforganisten Prof. A. W. Gottschalg in Weimar gewidmet, der das Verdienst in Anspruch nehmen darf, als einer der ersten in seiner Zeitschrift „Urania" auf Regers überragende Bedeutung als Orgelkomponist gebührend aufmerksam gemacht zu haben. Der Anfang beziehungsweise die erste Seite dieser Sonate würde sich heute vorfinden in dem „Goldenen Buch für Kunst und Wissenschaft", angelegt von dem Komitee der Pariser Weltausstellung vom Jahre 1900, und mit Beiträgen der damals lebenden bedeutenden Künstler und Gelehrten der Welt versehen. Auch Reger war hier zu einem Beitrag ersucht worden, und er hat auch auf einem der ihm zugegangenen goldumrahmten Notenbögen den Anfang seiner Orgelsonate op. 33 notiert, mit Namensunterschrift, Ort und Datum versehen*, aber in seiner großen Unbekümmertheit um solche Dinge die Absendung vergessen. So blieb dies Dokument liegen bis zu Regers Scheiden von Weiden, wo ich es zu meinem Erstaunen auf dem Zimmerboden unter Makulaturpapieren wiederfand. Als ich es ihm hinreichte, sagte er höchst gleichmütig: „Dies Ding habe ich verbummelt; wenn du es willst, so nimm es mit!" Das ist natürlich geschehen, und so ziert wunderbarerweise dieser „vergessene" Bogen heute eben nicht das „Goldene Buch" der französischen Kapitale, sondern des Verfassers schlichte Max Reger-Dokumentenmappe, wo er sicherlich besser und zeitgemäßer aufgehoben ist, als in den Händen unsres größten Erbfeindes. Das Lebenswerk Max Regers hat inzwischen seine starke historische Furche gerissen und der Name Max Reger sich mittlerweile mit unauslöschlichem Griffel verewigt im großen goldenen Buche der Zeit, der musikalischen Weltliteratur. —

* Wohl auch der beste Beweis dafür, wie hoch der Komponist sein Werk einschätzte.

Bald nach Vollendung dieses hochbedeutenden Regerschen Orgelwerkes entstand eine freundliche Gabe für Klavier zu vier Händen: op. 34, Cinq pièces pittoresques, zwei Hefte, gleichfalls in Jos. Aibls Verlag, jetzt Universaledition, erschienen. Ohne Zweifel nehmen diese fünf Stücke unter den bisherigen vierhändigen Originalwerken op. 9, 10 und 22 die erste Stelle ein. Es sind ohne Ausnahme formvollendete, feinpointierte Stücke von schlagendster Ausdruckskraft in Thematik und Aufbau, hinwiederum zugleich von einer Mannigfaltigkeit in der figurativen und rhythmischen Ausformung und erfüllt von solch reichem Leben in den Einzelstimmen, daß das gewählte Beiwort „pittoresk" wirklich den Nagel auf den Kopf trifft. Reger hat die prächtigen Stücke oft und gern mit mir gespielt; besonderen Spaß machte ihm Nummer 4, wo er im Sekondopart bei Andantino (con moto) ins Tempo primo verfällt, während die Rechte im Prestotempo des vorausgegangenen Mittelsatzes weiterrast, so daß auf ein Viertel des Sekundoparts ein voller Takt des Primoparts trifft: für das Prima-vista-Spiel eine gar heimtückische Klippe, in der auch gewiegte Spieler unter Umständen eine gehörige Havarie erleiden können.

Eines Abends warf mir Reger lachend die Postkarte eines hochangesehenen Leipziger Kritikers auf den Tisch, die dem Komponisten die schreckliche Entdeckung offenbar machen sollte, in Nummer 4, op. 34, wäre dem Notenstecher ein riesiges Malheur passiert, indem auf Seite 6 nicht weniger als neunzehn Takte fehlten. —

Wenn solche Dinge schon am grünen Holze geschehen ...!

1899/1900 Entstehung der Werke 35—40

Alles ist vergänglich, nur die Liebe ist ewig. / Johannes Müller: Von den Quellen des Lebens

Im Sommer 1899 verlebte Max Reger mehrere Wochen in der Villa Schneewinkel-Lehen bei Berchtesgaden, einem Besitztum der Baronesse von Seckendorff. Diese verbrachte dort mit Regers späterer Gattin, Elsa von Bagenski, und deren Mutter die Sommermonate. Reger hatte (wie bereits im sechsten Kapitel erwähnt wurde) diese Familie schon während der letzten Jahre seines Wiesbadener Aufenthaltes kennen und hochschätzen gelernt, einer Dame des Hauses auch drei Jahre lang Klavierunterricht erteilt, war also in diesem Kreise ein lieber, gerngesehener Gast.

Inmitten der erhabenen Alpenwelt, umgeben von kunstliebenden, feingebildeten Menschen, die Reger schätzten, verstanden und seinen Genius bewunderten, schuf er elf Lieder, die in dem genannten Jahre noch unter den Werknummern 35 und 36 bei Jos. Aibl (jetzt Universaledition) herauskamen. Gegenüber den bereits kurz geschilderten Liedergaben op. 23 und 31 bedeuten diese elf Poesien wieder einen sehr bemerkenswerten Entwicklungsschritt. Jedes einzelne Lied läßt hier schon in wesentlich unterstrichener Weise die Eigenart der späteren Regerlyrik erkennen, freilich nach dieser Richtung hin auch noch manch Unfertiges und ein Suchen und Tasten nach eigenem Stil.

Meister Straube, der in das Wesen und in die Entwicklung des Regerschen Liedstiles einen tiefen Blick getan, charakterisierte das bislang erreichte Stadium der Regerschen rein-lyrischen Kunst, namentlich auch ihr Verhältnis zu jener eines Richard Strauß in der Zeitschrift „Die Gesellschaft" (Nummer 3, 18. Jahrgang 1902) so treffend, daß es mir gestattet sei, seine Ausführungen hier wiederzugeben. Er schreibt:

„Die verschiedenartigsten Einflüsse sind in diesen elf Gesängen bemerkbar. Die schlichte Weise des Volksliedes, Mendelssohns und Schumanns Art werden imitiert oder klingen, wie in „Du liebes Auge willst dich tauchen", wie in „Der Himmel hat eine Träne geweint" deutlich wahrnehmbar hindurch. Hauptsächlich hat aber auch Sebastian Bachs Kunst nach der formalen wie nach der geistigen Seite hin erzieherisch gewirkt, und merkwürdig, gerade die schönsten, die bleibenden Lieder dieser Hefte sind unter dem Schutz und Schirm des hohen musikalischen Protektors geschrieben. Es ist Bachsche Form, wenn Reger nur eine Begleitungsformel während der Dauer des ganzen Liedes motivisch in immer neuen Wendungen erklingen läßt; es ist Bachsche Art, wenn Reger die deklamatorische wie melodische Gestaltung der Singstimme den Flexionen der Worte derart anpaßt, daß Wort und Ton aufs engste verbunden, wie verwachsen erscheinen; und es ist Bachscher Geist, wenn Reger den Verlockungen seiner Texte ein dramatisches Bild zu geben, von allen äußeren Situationsschilderungen absieht, um nur innerlich, seelisch Erlebtes wiederzugeben. Namentlich das letztere Moment gibt ihm eine Sonderstellung unter allen Liederkomponisten und trennt ihn zurzeit aufs schärfste von Richard Strauß. Während dieser in seiner Komposition der Liliencronverse „Glückes genug" in zarten, aber scharfen Linien das nächtliche Bild der Liebesszene zeichnet, ist Regers Lied nichts

andres, nichts mehr als der überströmende Gefühlsausdruck eines liebenden Herzens. Während Richard Strauß darstellt, empfindet Reger! Geht der erstere dem Sinne der einzelnen Strophen nach und gibt eine musikalisch detaillierte Schilderung des dichterischen Vorwurfes, so hüllt der andre alles in Duft und Schimmer eines stets gleichbleibenden, schwebenden Begleitungsmotivs ein, über welches die Singstimme mit der ruhig geführten melodischen Linie ihres Gesanges dahinzieht."

Das Kompositionsverzeichnis Regers vom Jahre 1899/1900 ist weit weniger reichhaltig wie jenes der Jahre 1898/99 und 1900/01. Die Hauptursache hiervon ist die Schöpfung der Musik zu dem von der Dichterin Johanna Baltz geschriebenen Festspiel „Castra vetera", die Reger auf die Bitte seines damals in Wesel ansässigen Freundes Karl Straube schrieb. Genanntes Festspiel sollte dort, wenn ich mich recht erinnere, anläßlich einer Gedächtnisfeier zur Erinnerung an die Einführung des Christentums in Westdeutschland aufgeführt werden. Monatelang beschäftigte ihn die ziemlich umfangreiche, bis jetzt ungedruckt gebliebene Gelegenheitskomposition, von der er mir gegenüber nur wenig sprach und nur selten den einen oder andern Partiturbogen zeigte und vorspielte. Aus sehr einleuchtendem Grunde konnte sein Interesse daran nicht so stark sein wie an einem selbstgewählten künstlerischen Vorwurf, und er war in der Tat froh, als der letzte Bogen an seinen Freund abging. Ob hier der große Aufwand an Zeit und Mühe es den beiden Künstlern lohnte? Wenn ich mich recht entsinne, hat die Sache Herrn Straube wegen der in Wesel nicht sehr günstig liegenden Chorverhältnisse viel Ärger und Enttäuschung eingetragen*.

Diese Abschweifung in das Gebiet des begleiteten Chors abgerechnet, hat sich Reger im Jahre 1899/1900 fast ausschließlich auf die Komposition von Klavier- und Orgelwerken und von Liedern verlegt. Der Grund hierfür war folgender: Regers neuer Verleger Eugen Spitzweg hatte die meisten ihm zugesandten Werke bereitwilligst gekauft und gedruckt, aber sie fanden gleichwohl trotz der im allgemeinen günstigen Besprechungen in der musikalischen Presse doch nicht so bald den erwünschten Absatz. Bei der ungeheuren Produktionskraft Regers wäre nun besonders im Falle der Herausgabe von Kammermusik- oder Orchesterwerken im Verlag eine große Stauung zu befürchten gewesen, weswegen es Reger begreiflicherweise vorzog, sich vorerst

* Siehe darüber Näheres noch auf der „Zeittafel" im Anhang.

mehr auf Lieder, Klavier-, Orgel- und Chorsachen zu beschränken, die noch am ehesten Absatz erhoffen ließen. Aus demselben Grunde unterblieb leider auch die Drucklegung des noch in Wiesbaden entstandenen, oben näher analysierten großen Klavierquintetts in C Moll.

Die nächste Gabe, die Reger der klavierspielenden Welt schenkte, war sein op. 36: Bunte Blätter: neun kleine Stücke zu zwei Händen. Sie bilden das Gegenstück zu seinem op. 32. Während nämlich in letzterem, wie oben genauer ausgeführt wurde, das Düstere, Phantastische, Grüblerische und Leidenschaftliche überwiegt, waltet in den Stücken dieses op. 36 das Freundliche, Anmutige, Humorvolle vor. Schon die Titel der neun in zwei Hefte verteilten Stücke: „Humoreske", „Albumblatt", „Capricietto", „Reigen", „Gigue", „Elegie", „Walse-Impromptu", „Capriccio", „Rêverie", deuten dies an. Der Humorist Reger wollte hier offenbar die ernste Wesensseite seiner Psyche geflissentlich ausschalten. Mit sicherem Griffel und mit offensichtlichem Behagen versenkt er sich hier in das Detail dieser feinen, liebenswürdigen Genrebildchen, in denen „Melodie, Harmonie und Polyphonie einen Dreitanz der graziösesten Linie, der entzückendsten Farbe voll Glanz und Schimmer ausführen". Ich wüßte in der ersten Hunderterhälfte der Regerschen Opuszahlen außer op. 20 und 44 kein Werk, das gute Musik liebenden Klavierspielern, die es aber nicht wagen, sich den Regerschen Abgründen zu nähern, liebenswürdiger gefangen nehmen und dauernder fesseln könnte als eben dieses op. 36. Es hat wohl auch am meisten mitgeholfen, Regers Namen in die große Welt zu tragen. In Amerika hat sie zuerst Regers Landsmann und Freund, Musikprofessor Anton Glötzner in Washington öffentlich gespielt. Ihm sind die prächtigen, wertvollen Stücke auch zugeeignet.

Die Entstehung so zahlreicher und bedeutsamer Stücke für Klavier in dem genannten Jahr 1899 ist indessen sicherlich auch mit zurückzuführen auf den inzwischen neu angeschafften großen „Blüthner". Dem herrlichen, klangvollen, modulationsreichen Instrumente vertraute er in heiligen Stunden die unablässig auf ihn einstürmenden Gedanken seiner kühnen, unerschöpflichen Phantasie, und nicht wenige Stücke mögen es gewesen sein, bei denen der Embryo und die feine technische Ausgestaltung in jenen schöpferischen, genußfreudigen Augenblicken am geliebten Flügel zu suchen ist. Ungleich freier, weil von der Materie unabhängiger, war Reger freilich an seinem Schreibtisch, wo sich die Empfängnis und Geburt seiner allerbedeutsamsten Werke vollzog. Aber im Improvisieren am Instrument war Max Reger gleichwohl ebenfalls recht

bedeutend, und es machte ihm nicht selten Spaß, feinstilisierte Charakterstücke, streng fugierte Sätze zu improvisieren, was natürlich alles dann am besten gelang, wenn er in guter Stimmung war. Schade, daß diese vielen, spontan dem Geiste entsprungenen und von den Fingern in die Erscheinung gerufenen Poeme nicht für die Nachwelt festgehalten werden konnten!

Unvergeßlich wird mir da ein Abend sein, den ich mit Reger verlebte. Eines Tages hatte er mir die Absicht mitgeteilt, er wolle einen Zyklus von zwölf Klavierstücken schreiben, von denen ein jedes an der Stirne ein bedeutsames, charakteristisches Motto tragen sollte, beispielsweise ähnlich den drei Zeilen, die Brahms dem wonnigherrlichen Andante seiner F Moll-Sonate op. 5 als stimmungspendende Quelle vorangesetzt hat. Er bat mich, ich möchte ihm hierzu eine reichliche Auswahl solcher Motti möglichst bildkräftigen Inhalts zusammentragen. Mit Freuden unterzog ich mich dieser Arbeit und hatte bald eine hübsche Anzahl davon beisammen, wie beispielsweise: „Die linden Lüfte sind erwacht ...", „Aus der Jugendzeit, aus der Jugendzeit klingt ein Lied mir immerdar", „Dort unten in der Mühle saß ich in süßer Ruh'", „Auf dem Teich, dem regungslosen", „Nun steh' ich über Grab und Kluft in abendlichen Rosen und höre durch die klare Luft das Leben tief vertosen" (Falke) und so weiter. Es mögen wohl an die hundert solcher Textanfänge gewesen sein.

Als nun Reger zur gewohnten Abendstunde in meiner Behausung erschien, überflog er rasch das ihm ausgehändigte Schriftstück, strich sich blitzschnell die zwölf ihm zusagenden Anfänge an mit den mich verblüffenden Worten: „Willst du die Stücke jetzt gleich alle hören?" Natürlich bejahte ich freudig, und sofort setzte er sich an den Blüthner und improvisierte sämtliche zwölf Stücke in solch feiner, formvollendeter und der jeweiligen Stimmung der Motti angepaßten Weise, daß ich nur lebhaft bedauern kann, daß diese in so glücklicher Stunde geborenen Poeme nicht der Nachwelt überliefert werden konnten*.

In seinem späteren Konzertleben soll der Meister sich solch verwegene

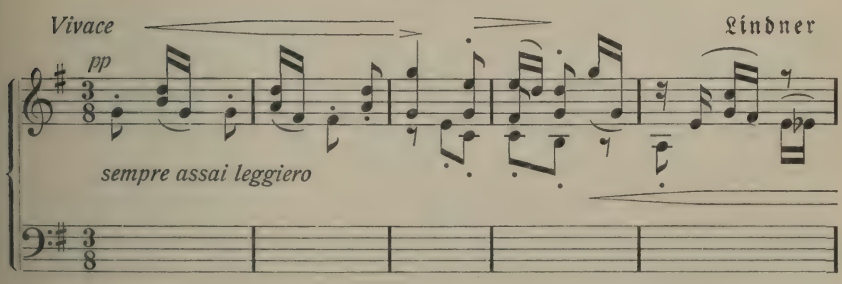
* Merkwürdigerweise war Reger später trotz allen Zuredens doch nicht zu bewegen gewesen, einen Zyklus von Klavierstücken mit diesen oder ähnlichen Motti herauszugeben. Er wählte als Überschrift für seine Klavierstücke anfangs möglichst allgemeine (neutrale) Begriffe, wie Humoreske, Scherzo, Intermezzo und so weiter. Im letzten Weidener Jahre 1900/01 verzichtete er meist auf jede Werktitulierung der einzelnen Stücke, wie jene Maler und Bildhauer, die sich nicht oder nur schwer entschließen können, ihren Werken Namen zu geben.

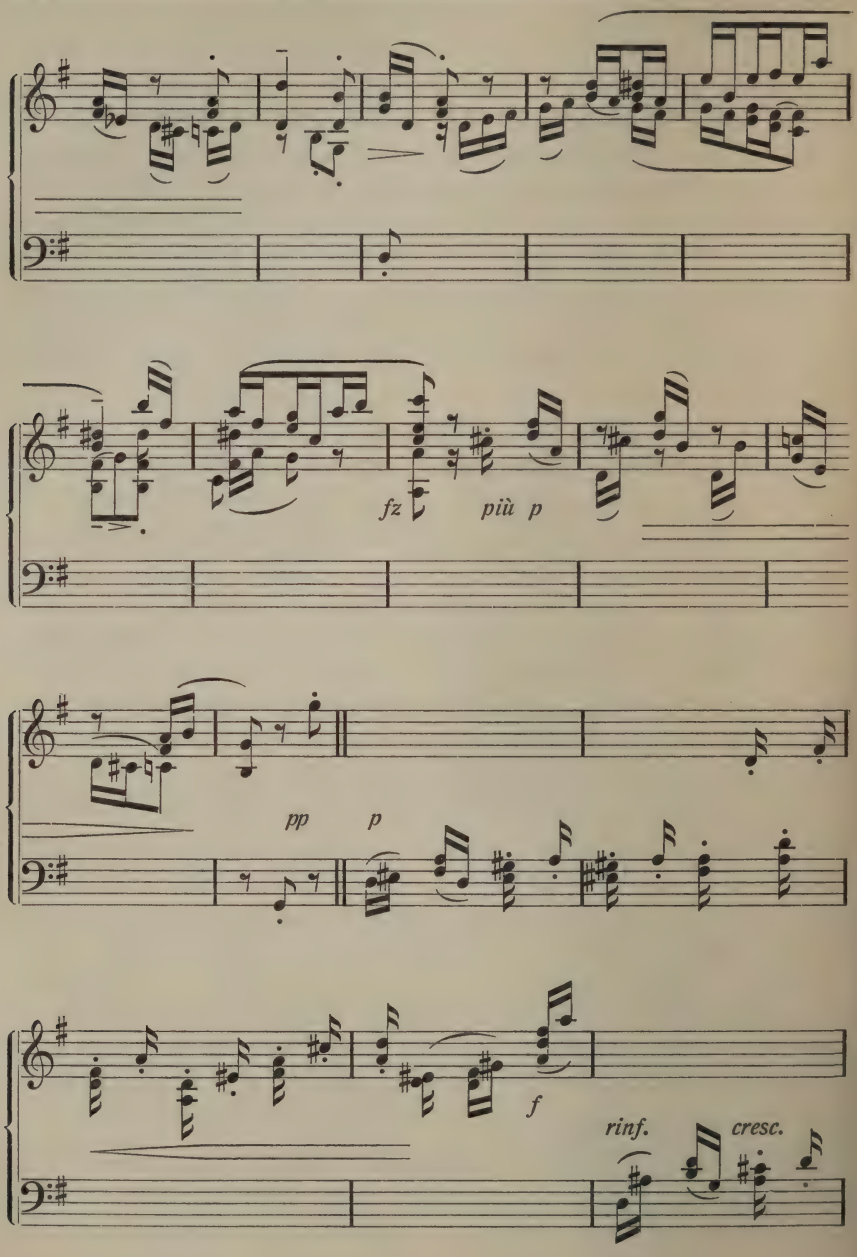
Improvisationen dann und wann auch im Konzertsaale geleistet haben. So berichtet Johanna Senfter in ihren „Erinnerungen an Max Reger" (Neue Musikzeitung 1916, Nummer 19, Seite 214) folgendes: „Der Meister konzertierte einst in einer kleinen Stadt. Er hatte einige Klavierstücke von sich zu spielen, deren Noten er vergessen hatte. Da er diese Stücke nicht mehr auswendig wußte und keine Änderung im Programm eintreten lassen wollte, improvisierte er einfach neue, und wie schön waren die Improvisationen! Selbstverständlich merkte niemand den Betrug." Max Reger war eben einer der Glücklichen, die in dieser Beziehung nur zu wollen, die Geister zu rufen brauchen, und sie waren nach Wunsch und Willen zu Diensten, ganz gleich, ob es sich dabei um ein einfaches Klavierstück, Lied oder um die verwickeltste Doppelfuge handelte.

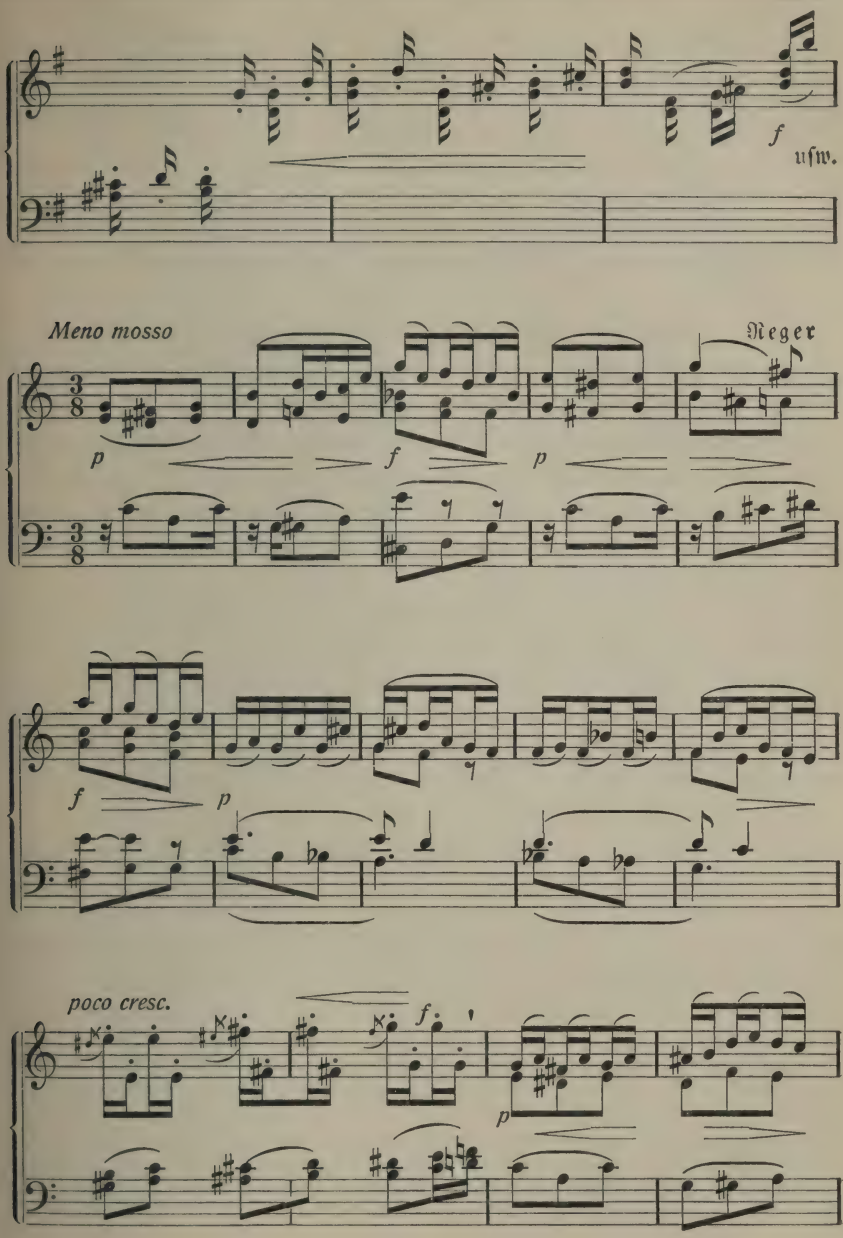
So hatte ich einmal in einer schaffensfrohen Anwandlung eben auch zwei Teile eines Klavierstücks verbrochen, als Reger unvermutet in mein Zimmer trat und mich gerade beim Durchspielen des Geschriebenen überraschte. Ich wollte es ihm verbergen, weil ich seine strenge Kritik fürchtete; da hatte er es mir auch schon weggenommen und rasch überflogen.

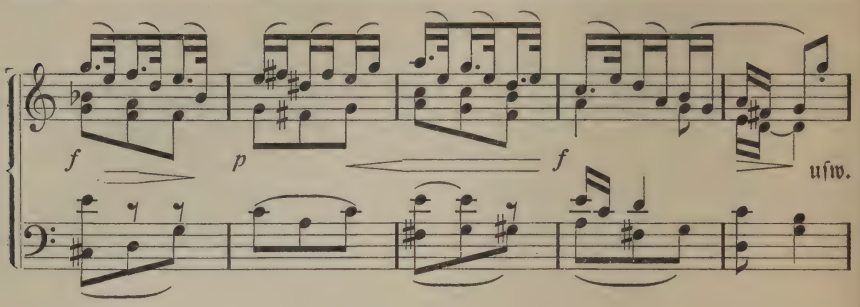
„Gar nicht übel!" meinte er. „Nun," sagte ich wie im Spaß, „wenn es dir gefällt, so schreib mir halt einen dritten Satz, den Alternativsatz, dazu!" „Sollst ihn bis morgen haben!" war seine mich ebenso überraschende wie erfreuende Antwort. Er hat Wort gehalten: andern Tags in aller Frühe schon brachte er mir das vollständig ausgearbeitete, wohlabgerundete, fast vier Seiten lange Stück. So existiert also nun auch eine Klavierhumoreske von Lindner-Reger, von der ich Spaßes halber die betreffenden Teilanfänge folgen lasse:

Humoreske




fz
più p
pp
p
f
rinf.
cresc.


f
usw.
Meno mosso
Reger
p
f
p
f
p
poco cresc.
f
p



Das hundertzwanzig Takte zählende Stück ist durch die rasche Willfährigkeit meines Freundes nun in doppeltem Sinne zur „Humoreske" geworden *.

Das Jahr 1899 zeigt uns Reger, wie schon erwähnt, in ausgiebigem Maße als „Bearbeiter", zunächst als Übertrager für sein geliebtes Klavier. Außer den zu dieser Zeit bereits im Druck vorliegenden Übertragungen der schönsten und bedeutendsten Choralvorspiele von Bach für Klavier und des ungedruckt gebliebenen „Donauwalzers" von Johann Strauß** hatte sich Reger auf diesem Felde nicht mehr betätigt.

Zu meiner nicht geringen Überraschung wählte er diesmal Chopin. Die Hauptwerke des großen Polen hatte Reger schon teilweise bei mir, dann bei Riemann und später für sich studiert. Natürlich sagten ihm nicht alle in gleicher Weise zu, ja gegen gar manches vielgespielte Stück hatte er eine unüberwindliche Abneigung. Am meisten bevorzugte er damals die herrlichen Etüden und Präludien, die As Dur- und F Dur-Ballade, die As Dur-Polonaise, die Berceuse und einige der Notturnos. Wenn er gut in Stimmung war, so konnte er diese Stücke mit seinem samtweichen Anschlag, besonders zur Wonne seiner Mutter, die die Chopinsche Musik überaus liebte, entzückend, einzig

* Späterhin — das Stück entstand schon im Sommer 1898 — wollte ich ihm aber nicht mehr zumuten, seine so überaus kostbare Zeit mit solch zweifelhaften Geschichten zu verzetteln. Wohl bot er sich einmal an, mir Unterricht im Kontrapunkt zu geben, und ich nahm auch freudig dankend an. Er machte mich aber bald müde durch viel zu kritische Aufgaben, und so kamen wir nicht allzu weit. Mein strenger Dienst als Lehrer, Stadtpfarrorganist und Geber ungezählter Musikunterrichtsstunden ließ mir leider auch recht wenig Muße zu solchen Dingen. Erst später habe ich da auf autodidaktischem Wege noch manches nachgeholt.

** Diese äußerst brillante, sehr schwere Transkription über den berühmten Straußschen Walzer dürfte Reger schon im ersten Jahre seines Weidener Aufenthaltes geschrieben haben. Sie ruht als Manuskript zurzeit im Max Reger-Archiv in Jena. Ihre baldige Drucklegung wäre zu begrüßen.

spielen! Ich war nun nicht wenig darauf gespannt, wie er die Transkription der eine „Bearbeitung" so schwer ertragenden Chopinschen Poesien ausführen werde. Verschiedene Wege waren hier möglich. Reger hat seine heikle Aufgabe aber nicht im Sinne der Lisztschen Transkriptionsweise gelöst, wonach aus den Originalgebilden ganz neue, freie, durchs Medium des Klaviers gesehene Umdichtungen entstanden wären; er hat die gewählten Stücke: Valse Des Dur, op. 64 Nr. 1; Valse As Dur, op. 42; Impromptu As Dur, op. 29; Etüde Gis Moll, op. 25 Nr. 6, und Valse Cis Moll, op. 64, auch nicht auf das Prokrustesbett des reintechnischen Problems gezwängt, auf dem der musikalische Leib verrenkt, der Geist aber ausgetrieben worden wäre, sondern die goldene Mittelstraße beschritten. Es sind wohl höhere technische Studien vor allem für das doppelgriffige Spiel geworden, aber sie bergen eine solche Fülle geistvoller Details und klavieristischer Feinheiten, daß sie, höchste technische Vollendung vorausgesetzt, nirgends den Eindruck des Gekünstelten und Gequälten erzeugen, vielmehr im schönen Flusse des Originals, nur wesentlich glanz- und geistvoller erscheinen. Wohl möglich, daß Reger später für diese Arbeit nur mehr ein Lächeln übrig hatte, und Karl Klindworth, dem einzigen noch lebenden Chopinschüler, im stillen beipflichtete, daß dieser eines Tags die ihm übersandten Hefte ohne Kommentar an Reger zurückschickte.

Um Regers Meisterschaft und Vielseitigkeit als Bearbeiter noch genauer kennen zu lernen, muß man sich die Mühe nehmen, seine auch in damaliger Zeit entstandenen Übertragungen von zwölf Liedern von Richard Strauß: „Breit' über mein Haupt dein schwarzes Haar", „Morgen", „Traum durch die Dämmerung", „Ich trage meine Minne", „Glückes genug", „Meinem Kinde", „Allerseelen", „All meine Gedanken", „Du meines Herzens Krönelein", „Cäcilie", „Heimliche Aufforderung", „Nachtgesang" näher anzusehen. Wie behutsam und liebevoll wußte er hier überall die melodische Kontur zu erhalten, und wie ist es ihm ersichtlich überall daran gelegen, auch in schwierigen Situationen den Begleitungspart möglichst originalgetreu zu gestalten und den Klaviersatz in seiner ursprünglichen Struktur zu erhalten!

Was Regers Ansicht über den Wert und die Bedeutung dieser Lieder von Richard Strauß betrifft, deren Bearbeitung übrigens nicht eigener Initiative, sondern der Eugen Spitzwegs entsprang, so muß ich bemerken, daß Reger hier nicht mit allem und jedem einverstanden war. Er legte seine kritische Sonde da an gar manches Lied, das ihm persönlich wenig sympathisch, an gar manche Stelle, die ihm vollends unannehmbar war. Wie er selbst die Sache aufgefaßt

wissen wollte, oder besser, wie weit seine Anschauungen über das Wesen des Liedes von Meister Strauß abwichen, erhellt am klarsten aus einem Vergleich, den heute jeder bequem an jenen Liedern anstellen kann, die später auch von Reger neukomponiert wurden: „Glückes genug", „Traum durch die Dämmerung", „Meinem Kinde", „Du meines Herzens Krönelein". Um mich nicht zu wiederholen, verweise ich hier auf das bereits schon oben Gesagte (Seite 169).

1899 erging an Reger seitens der Firma Gebr. Hug u. Co. (Leipzig und Zürich) das Ersuchen, für den Verlag eine Reihe von Madrigalen für gemischten Chor und Männerchor zu bearbeiten, wozu die Firma selbst für die nötigen Unterlagen sorgte. Es waren Stücke, beziehungsweise Melodien von italienischen, französischen, deutschen Meistern und auch von Namenlosen, aus denen Reger bald die schönsten und wertvollsten zur Bearbeitung auswählte. Und wiederum ein gar trefflich gelungener Wurf! Mit überlegener Beherrschung des Technischen, mit feinstem Klangsinn weiß Reger seinem Chorsatz eine solch reiche Klangfülle abzugewinnen und jeder einzelnen Partitur ein solch blühendes, warmes Leben einzuhauchen, daß Kenner und Laien an der Neugewandung dieser altehrwürdigen Weisen ihre helle Freude haben müssen. Auch in ihrer Neugestaltung ertönt uns hier jene nie veraltende Herzenssprache wieder, die immer und überall befriedigen, erheben muß, da sie eben die Sprache der Menschheit ist.

Vom „Bearbeiter" lockte es ihn bald wieder weg zur Schaffung eines neuen, originalen Zyklus für Männerchor, seines op. 38. In diesem seinem ersten Originalwerke für Männerchor a capella schöpft Reger ganz aus dem vollen. Es sind volltönende, prachtgesättigte, schwungvolle Stücke, die wohl nur den einen „Fehler" haben, daß sie nach der harmonischen, rhythmischen und polyphonen Seite hin durchweg über das Mittelmaß der Leistungsfähigkeit von Durchschnittschören stark hinausgehen. Außerdem verlangen sie aber fast alle sehr stark besetzte, stimmgewaltige Chöre. Sind aber diese Bedingungen gegeben, dann wird der Eindruck stets sehr bedeutend sein.

Reger fühlte sich indes in den stimmenbegrenzenden Schranken des Männerchorsatzes nicht allzuwohl. Ungleich sympathischer war ihm der gemischte Chorsatz, und zwar weniger in seiner reinen Vierstimmigkeit als als fünf- und sechsstimmiger Chor. Bei seinem wunderbar polyphonen Gestaltungsvermögen auch leicht begreiflich. Wie wohl er sich nun in diesem Satze fühlt, kann schon an seinem ersten sechsstimmigen Chorwerke erkannt werden, an seinem op. 39,

den drei Chören für einen Sopran, zwei Alt, einen Tenor, zwei Bässe. Sie haben Texte von Gustav Falke: Nummer 1 „Schweigen", August H. Plinke: Nummer 2 „Abendlied" und N. Lenau: Nummer 3 „Frühlingsblick" zur Unterlage. Man sieht hier auf den ersten Blick, daß Reger im teilweisen Gegensatz zu op. 38 reinste Stimmungsmusik geben will. Der Lyriker Reger, der sich später zu so überragender Höhe entwickeln sollte, wagt hier mit dem ungleich universelleren gemischten Chor seinen ersten bedeutsamen Ausflug. „Und wie er mußt', so konnt' er's!" In jedem Stücke tiefste Erfassung der Grundidee, konzentrierteste Stimmung, überall weisestes Maßhalten im Gebrauch der unerschöpflich vorhandenen Mittel, überall, bei aller Freiheit in der Führung der Einzelstimmen wundervolle Ruhe, höchste Geschlossenheit in der Architektonik dieser farbensatten Gebilde.

Freilich nur allzu dünn gesät sind die Chorvereinigungen, die ihre Kräfte mit Erfolg solch fein gegliederter vokaler Stimmungsmusik zu leihen vermögen, und wiederum dünngesät sind in unseren hastenden Tagen jene Hörer, die hier den erforderlichen Resonanzboden, die unbedingt nötige Intelligenz und Einfühlungsfreudigkeit mitzubringen vermögen. Kein Wunder, daß diese drei Stücke wohl heute noch des Ritterkusses harren, der sie aus ihrem Dornröschenschlaf erweckt.

Von dieser Abschweifung auf das Gebiet der Chorkomposition kam Reger bald wieder zurück auf sein altes Lieblingsfeld — die Orgel. Das große Aufsehen, das sein bisher orgelgewaltigster Wurf, seine Phantasie über den Choral „Ein feste Burg ist unser Gott" (op. 27) durch Karl Straubes kongeniale Vorführung erregt hatte, wie ganz besonders die aufmunternden Briefe des letzteren waren hier mitbestimmende Ursache. Auch Dr. Heinrich Reimanns prächtige Choralphantasie für die Orgel, op. 25, die ja seinerzeit mit den ersten Feuerbrand in Regers Geisteswerkstätte geschleudert hatte (siehe Seite 144), war von ihm noch lange nicht vergessen, vielmehr in jenen Tagen gar fleißig unter die analysierende und kritische Sonde genommen worden. Den klaren, durchsichtigen, logischen Aufbau des Ganzen, die sorgfältige dynamische Abschattierung der einzelnen Sätze bei einer fast raffinierten Ausnutzung aller mechanischen Hilfsmittel der modernen Orgel, die verständnisvolle musikalische Illustrierung des ganzen textlichen Inhaltes, wie überhaupt das überall ersichtliche Streben, hier modern im guten Sinn des Wortes zu schreiben und doch dabei echten Bachschen Geist nicht vermissen zu lassen, das alles lobte Reger. — Aber mit gar mancher Einzelheit vermochte er doch nicht so recht zu

sympathisieren: gleich die Einleitung erschien ihm viel zu matt, nicht monumental genug; die figurative Umspinnung der Melodie der ersten Strophe war ihm zu mendelssohnisch, zu wenig orgelgemäß, die das Ganze abschließende Fuge zu zahm. Er wollte hier noch viel mehr klingende Fülle haben, weshalb er denn auch an verschiedenen Stellen meines Handexemplars neue, ergänzende und füllende kontrapunktische Führungen einschrieb.

Ich ahnte, daß er da wohl alsbald selbst die Hand ans Werk legen werde, und hatte mich auch nicht getäuscht. Reger befand sich Ende September 1899 bei seinem Onkel, dem trefflichen Lehrer, Organisten und Chorregenten Theodor Roll in Erbendorf, und sandte mir von dort aus am 26. September eine Postkarte folgenden Wortlautes:

Lieber Freund!

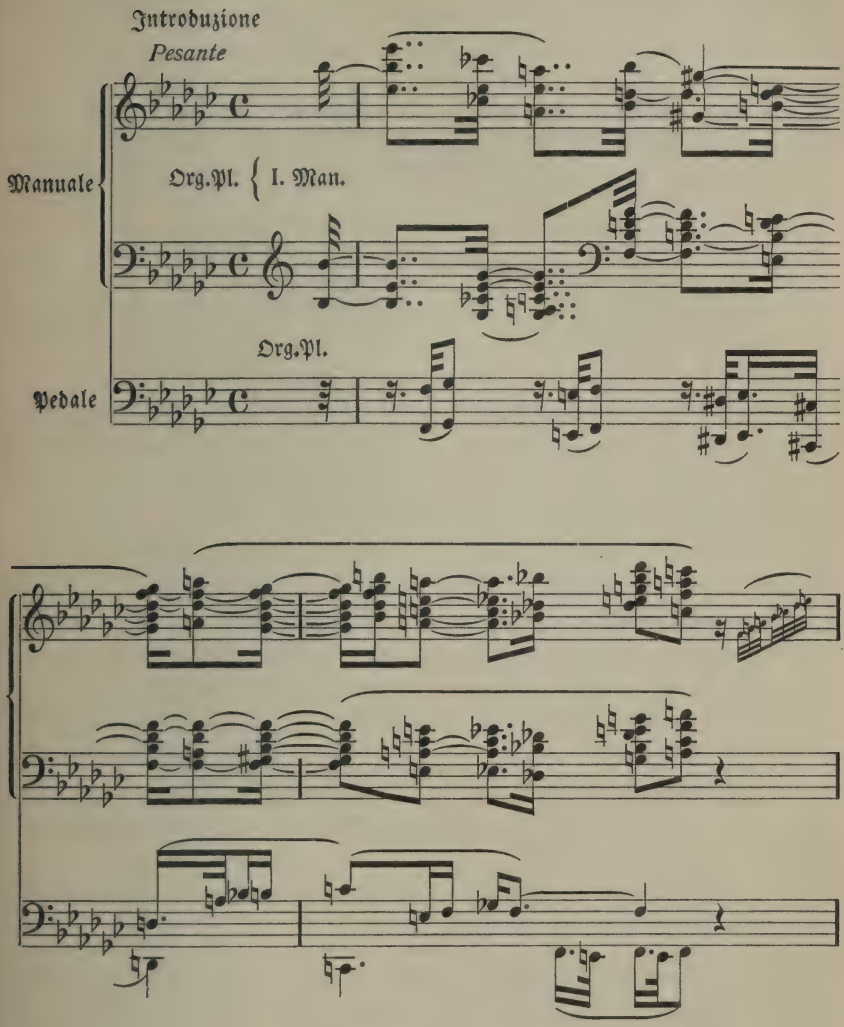
Die Phantasie für Orgel über den Choral „Wie schön leuchtet der Morgenstern" ist fertig, braucht bloß ins reine geschrieben zu werden; ist auch schon praktisch ausprobiert. Habe jetzt drei Tage hintereinander um sechs Uhr früh ein Jahrtagsamt zu spielen. Zu früh! — Sonst gut.

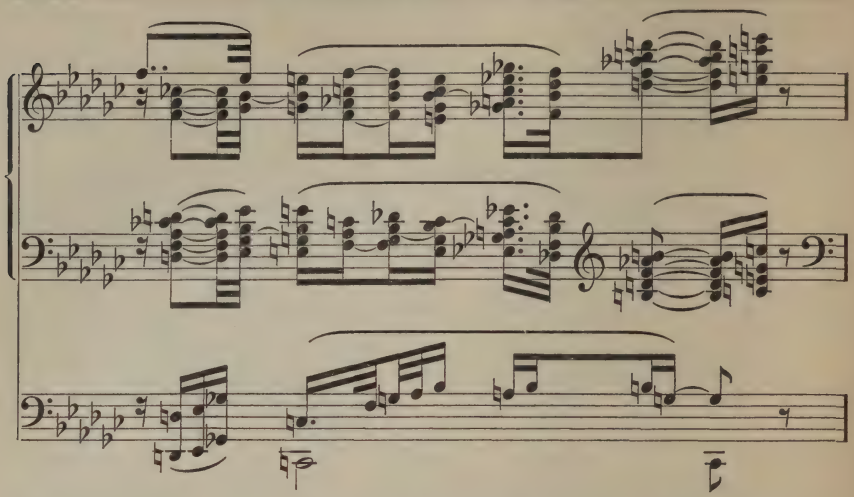
Beste Grüße!

Dein Max Reger.

Die lakonische Kürze dieser Zeilen steigerte meine Erwartungen nicht wenig, und ich wurde denn auch nicht enttäuscht. Denn schon ein flüchtiger Vergleich beider Kompositionen ließ deutlich erkennen, daß da bei Reger alles unvergleichlich größer, überragender, bachisch vertiefter erschien, und späteres eingehendes Studium hat dies auch vollauf bestätigt.

Wie groß und erhaben steht hier die Einleitung vor uns!


Introduzione
Pesante
Manuale
Org.Pl. { I. Man.
Org.Pl.
Pedale



Reimann verwendet zur Introduktion zweiundvierzig Takte, Reger nur siebzehn, und doch welch ungeheure Konzentration und lapidare Größe liegt in diesen wenigen Takten! Wie meisterhaft leitet Reger das zuckende, den aufblitzenden Hoffnungsstern symbolisierende Anfangsthema, vom Organo pieno bis ins Pianissimo abschattiert, über zu dem ersten Vers: „Wie schön leucht' uns der Morgenstern!" Jede Note in der weiteren Illustrierung der fünf ausgewählten Strophen atmet hier des großen Vorbildes Geist, die echte Bachsche Aszetik. Nirgends ein schwächliches Zurücksinken in weichliche Einkleidung, überall dagegen ein deutliches Gewahrwerden der großen Note, ein kraftstrotzendes Wölben der dynamischen Bögen, so namentlich gegen den Eintritt des Vivace assai hin und vor dem Beginn der schlechthin meisterhaft zu nennenden Fuge mit ihrem mächtig durchleuchtenden Cantus firmus und der unerhört glanzvoll sich steigernden Ausdeutung der grandiosen Schlußworte:

„Singet, springet, jubilieret, triumphieret, danket dem Herrn!
Groß ist der König der Ehren!"

Mit dem Dreiklang der neapolitanischen Sexte jäh abbrechend, erfolgt bei Adagio (Organo pieno) der das Ganze machtvoll krönende Schluß*.

* Freuen wir Organisten uns dieses Regerschen Prachtstückes ganz besonders, und versenken wir uns recht oft in seine Ideenfülle! Ist es doch eigentlich das einzige Orgelwerk dieser Periode, das durch den lebendigen, warmen Orgelklang selbst inspiriert

Bildet dieses op. 40 Nr. I nach der formalen musikalischen Anlage wie nach Inhalt und Charakter des Choraltextes gewissermaßen ein Seitenstück zu op. 27, so ähnelt op. 40 II, die Phantasie über den Choral „Straf mich nicht in deinem Zorn", in mancher Hinsicht der bereits besprochenen Choralphantasie „Freue dich sehr, o meine Seele!" op. 30. Hier wie dort ein Überwiegen des Beschaulichen, hier wie dort der Fortfall der abschließenden Fuge und so weiter. Aber Reger, der Seelenschilderer, weiß der Orgel hier ganz neuartig wirkende Ausdrucksformen abzugewinnen. In der Charakterisierung eines zerschlagenen, von Reueschmerz gepeinigten Gemütes, in der Schilderung der inneren Zerknirschung und der Seelenangst vor dem ewigen Strafgerichte findet Reger hier Töne und Farben von einer Leuchtkraft und Eindringlichkeit, wie sie vor ihm wohl niemand der Königin der Instrumente abzuringen vermochte. Ist es nicht, als ob im zweiten Takte nach dem geheimnisvoll sich verflüchtigenden pppp des Eingangstaktes die ganze sündige, fluchbeladene Schöpfung in Verzweiflung aufschrie um Gnade und Erbarmung! Und wie zieht Reger diesen Entsetzensschrei immer wieder heran, wo die Textunterlage vom Verluste des Himmels (Zweite Strophe: „Herr, wer denkt im Tode dein? Wer dankt in der Höllen?") oder von irdischer Versuchung spricht! (Sechste Strophe: „Weicht, ihr Feinde, weicht von mir, Teufel weich, Hölle fleuch!") In formaler und technischer Beziehung ist das Werk wie aus einem Gusse gearbeitet. Wie weit hier der Meister die tiefernste Idee des Ganzen erfaßt und mit den Mitteln der Orgel zum Ausdrucke gebracht hat, vermag freilich nur die Vorführung des Stückes durch einen kongenialen und technisch hochgebildeten Spieler auf einem modernen Riesenin[s]trumente zu erweisen, wodurch allein die lichtvolle Klarlegung des Chorals und der ihn umspinnenden und ausmalenden Einzelheiten, kurz, die Aufdeckung der ganzen komplizierten Struktur des Stückes, gewährleistet erscheint.

Reger hat sein op. 40 I dem Professor Dr. Friedrich Spitta in Straßburg gewidmet, wohl in dankbarer Anerkennung dafür, daß ihn dieser in seiner mit Dr. Julius Smend herausgegebenen Zeitschrift für Gottesdienst und

wurde, und das der Meister nach der technischen Seite auf einem allerdings nur mittelgroßen Werke eigenhändig ausprobiert hat. Hätten wir ihn doch — er stand damals noch im Zenit seines virtuosen Könnens — bei dieser hochingeniösen, praktischen Arbeit belauschen können! Sicherlich dürfte er hierbei einmal am eigenen Leibe gründlichst erfahren haben, welch turmhohe Schwierigkeiten er seinen lieben „Orgelschlägern" für Hand, Fuß und Hirn zugemutet.

kirchliche Kunst sehr warm einführte. Dieser Zeitschrift hat Reger in den Jahren 1899, 1900 und 1901 auch eine ganze Reihe von Choralvorspielen und Bearbeitungen geistlicher Lieder zur Veröffentlichung übergeben, welche alle höchst wertvoll sind und nicht verdienen, der Vergessenheit anheimzufallen. Op. 40 II ist dem Zwickauer Orgelmeister Paul Gerhard gewidmet, der neben Karl Straube in Leipzig und dem Schloßorganisten Jung in Greiz das bleibende Verdienst hat, sich der Regerschen Orgelwerke mit allem Ernst und Wagemut zuerst angenommen zu haben. Gerhard und Jung waren 1900 auch einmal in Weiden zu Besuch, um den jungen Orgeltitanen persönlich kennen zu lernen und sich authentischen Aufschluß über die Ausführung technisch verzwickter Stellen zu erbitten.

1900/01 Entstehung der Werke 41—64

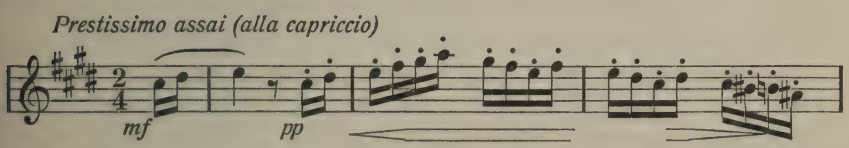
Max Reger und die Violine / Op. 41 und 42

Zehn Jahre waren nun beinahe verronnen, seitdem Max Reger seine gedruckten Erstlinge, die beiden Sonaten für Klavier und Violine (op. 1 und 3), der musikalischen Welt zur Beurteilung vorgelegt. Gewiß war es da an der Zeit, diesem so wichtigen Zweige der Kammermusik, der ja unseren jungen Meister neben dem Liede mit in erster Linie zum Schaffen angeregt, wiederum erneute freudige Hingabe zu widmen. Zehn Jahre! Welch ungeheurer Fleiß, welch wunderbares Blühen und Sprossen in dieser Spanne Zeit! Und, was das Wohltuendste: nirgends ein gewaltsamer Sprung, nirgends ein Haschen nach Originalität oder nach absolut Neuem, vielmehr überall ein „leises Auseinanderrücken", selbstsicheres Entfalten im Sinne Fr. Rückerts, mag man Regers bisherige Entwicklung auf dem Gebiete des Liedes, der Instrumental- oder Chorkomposition betrachten. Wenn die Kritik der damaligen Tage sich nicht selten über ein Zuviel im Gebrauche der künstlerischen Mittel beklagte, so wollen wir sie heute darob nicht schelten. Hauptsache war ja doch, daß wohl in einem jeden neuerstehenden Werke massenhaft jene Goldkörner sich vorfanden, aus denen einst das Höchste und Kostbarste ersprießen sollte: die eigene große, persönliche Note.

Daß dieses so hochliegende Ziel aber durchaus nicht so rasch noch sich werde erringen lassen, bewies der nun zunächst erscheinende wichtige Prüfstein, Regers einundvierzigstes Werk, die dritte Sonate für Violine und Pianoforte in A Dur (Universaledition).

Sie bedeutet in ihren beiden Eckſätzen ſicherlich abermals ein ſtarkes Zurückſinken in die Brahmsſche Art. Aber nicht ein talentvoller Nachahmer, ſondern ein genial Ringender ſchreibt und empfindet hier Brahmsiſch. Die bei dem Adepten Reger vorhandene Weſensverwandtſchaft kann der organiſch in ſich aufgenommenen Formen des geheiligten Vorbildes noch nicht völlig entraten; ſie findet vielfach keine angemeſſeneren, um ſich der Fülle und Leidenſchaft und der großen, heißen Sehnſucht nach Sonne und Süden zu entäußern. Was aber auch in dieſen beiden Sätzen gleichwohl als ſpezifiſch „Regeriſch" angeſprochen werden muß, und worin ſich, im Gegenſatz zu den vorhergehenden Sonaten für Cello und Violine, ein greifbarer Anſatz zu künftiger Selbſtändigkeit zeigt, iſt das hier ſchon weit ſtärker betonte melodiſch-rezitativiſche Moment in der Soloſtimme, das eigentliche Charakteriſtikum der ſpäteren Stileigentümlichkeit Regers. Der große Atem dieſer neuartigen Regerſchen Melodie weht urgeſund durch dieſe beiden Sätze, nur ſchade, daß er durch die überall ſtark Brahmsſche Züge verratende Begleitungsform ſehr beeinträchtigt wird. Eine Schwäche dieſer Sonate iſt es wohl auch, daß dieſe beiden Eckſätze in ihrem formalen Aufbau zu ähnlich geraten ſind, ein Mangel, der aber ſicherlich ſtark gemildert wird durch zwei prächtige Innenſätze, ein Intermezzo (Prestissimo assai; alla capriccio) und ein Largo con gran espressione.

Erſteres mit ſeinem alles Grübeln und Spintiſieren keck verſcheuchenden Thema



iſt ein formal und thematiſch wundervoll geſchloſſenes Gebilde voll Kraft und Leben. Etwas Hanebüchenes iſt in dieſem Humor und in dieſer überſchäumenden Lebensluſt; es iſt eine Parforcetour über Stock und Stein, der erſt bei molto espressivo, Seite 23, ein energiſches „Halt!" zugerufen wird. Nun achtzehn Takte ſinnende Rückſchau, ruhiges Verweilen! Will der Komponiſt hier den Übergang etwas mildern zu dem folgenden, unendlich gegenſätzlichen Largo, oder will er zur Erzeugung größter Einheitlichkeit hier einen ähnlichen Refrain langſamen Charakters einfügen, wie er es beim erſten Satz am Schluſſe (bei meno mosso) getan? Der Hörer wird dieſen merkwürdigen

Abschluß jedenfalls dankbar begrüßen als spannungslösendes Moment, als einen Augenblick ruhiger Vorbereitung und Sammlung zum Eintritt in das Heiligtum dieser Sonate, in das nun folgende abgrundtiefe Largo.

Wie eine Fata Morgana in Tönen, wie ein Himmelstraum beginnt sich dieses Stück zu entwickeln, freilich nach den ersten zwölf Takten wieder grausam unterbrochen durch eine durchaus kontrastierende Episode. Finstere Schicksalsmächte wollen unerbittlich das heraufdämmernde Glück verscheuchen und unsere Illusion in rauhe Wirklichkeit verwandeln. Ist keine Hoffnung mehr? Da verziehen sich nach einem letzten Ansturm die unheimlichen Gewalten der Finsternis allgemach grollend in die Tiefe (Seite 27, $^6/_8$-Takt), und aus ihrem dunkeln Schoße ringt sich ein Gebilde zum Licht. Unterstützt von einer noch reicher und eindringlicher gehaltenen Begleitung hebt sich bei con gran espressione ein süßer Gesang in die höchsten Sphären, der, wieder tröstend herniedersteigend, einmündet in die ersten Takte des Anfangs und mit diesen wonnig verhaucht.

Der geborene Adagiokomponist Reger zeigt uns hier seinen ersten großen, weitausladenden Wurf, in dem er als Melodiker wesentlich breiter und großzügiger, als Harmoniker weitaus reicher, klanggesättigter erscheint als in den langsamen Sätzen von op. 1 und 3. Eine unerhört orgelartige Fülle und Klangespracht ist das eminent Neuartige an diesem Largo. Wurzelt diese in den unmittelbar voraufgegangenen Orgelwerken, besonders in op. 30, 33 und 40, so findet diese nun zielbewußt fortschreitende Vertiefung, beziehungsweise Stilentwicklung, in den späteren langsamen Sätzen sicherlich mit ihre Begründung in den folgenden Kolossalstücken für Orgel, in op. 46, 52 und 57.

Das anfängliche Schicksal dieser dritten Violinsonate Regers ist rasch erzählt. Das Verdienst, sie erstmals öffentlich gespielt zu haben, hat der mit Reger befreundete Königlich bayerische Kammermusiker Joseph Hösl in München, dem das Werk auch gewidmet ist*. Dieser Künstler, ein Schüler Joachims, brachte es noch im Jahre seines Erscheinens 1900 in München zur Aufführung, wobei Reger selbst den Klavierpart übernehmen mußte, da sich in München dazu kein völlig entsprechender Begleiter fand. (Ein nam-

* Joseph Hösl ist überhaupt als erster und bedeutendster Bahnbrecher für die Regersche Kammermusik in Bayern anzusprechen. In seinen zahlreichen Kammermusikabenden in und außerhalb Münchens kam er immer wieder auf Reger zurück und zwar bereits zu einer Zeit, wo es noch recht undankbar war, Regersche Werke öffentlich vorzutragen.

hafter Münchener Pianist hatte wohl den Klavierpart übernommen, wurde aber der großen Schwierigkeiten nicht völlig Herr, weshalb der Komponist von Weiden aus einspringen mußte.) — Die Münchener Tageskritik über dieses Werk war in Anbetracht der darin so vielfach sich offenbarenden neuartigen Tonsprache recht ermutigend, wenn auch mehrere Stimmen sich wieder gegen die noch allzu stark hervortretende Brahmssche Art in den beiden Ecksätzen erhoben. Später hat man sich meines Wissens dieser dritten Violonsonate Regers ebenso selten mehr erinnert wie seiner zweiten Violoncellosonate. Warum wohl? Wollte man sich stets nur an dem reifen, nicht auch dann und wann an dem ringenden Reger erbauen? Nun, vielleicht ist es einer späteren Zeit vorbehalten, auf diese wichtige Station in Regers Stilentwicklung zurückzukommen. Sie darf bei einer lückenlosen kritischen Würdigung des Werdegangs der Regerschen Kammermusik jedenfalls nicht übersehen werden.

Dem „ringenden Reger" war es nun gleichwohl schon auf dieser Stufe seiner Entwicklung beschieden, den Geigern Werke zu schenken, die ob ihrer Reife und Stilreinheit, ihres Ideengehaltes, der immer das Ganze überschauenden Sicherheit des Aufbaus und der überlegenen Beherrschung aller spezialtechnischen Mittel die höchste Bewunderung erregen: es ist das zunächst sein aus vier Sonaten für die Violine allein bestehendes op. 42, komponiert im Jahre 1900 in Weiden und veröffentlicht im gleichen Jahre bei Jos. Aibl, München (jetzt Universaledition).

Seit etwa zweihundert Jahren (das ist seit 1718 bis 1723), als der große Sebastian seine sechs Solosonaten, beziehungsweise Partiten für Violine allein schrieb, hatte niemand, auch nicht die größten Meister, sich unterfangen, zu diesen Wunderwerken ein Seitenstück zu liefern. Sie schienen für immer unerreichbar zu bleiben. Erst Max Reger sollte der Berufene sein, diese geheiligten Formen sich zum Sprachrohr seiner Ideen zu erwählen. Aber man bedenke: Bach, der das Gymnasium zu Lüneburg schon als ausgebildeter Violinist verließ, hat diese später so hochberühmt gewordenen Stücke für die Violine allein während seines Aufenthalts in Köthen komponiert, wo er als fürstlicher Kapellmeister, beziehungsweise als „Direktor derer Kammermusiker", in ununterbrochener Fühlung mit der Geige stand. Sie sind also unmittelbar aus dem Spezialberufe heraus und in der Vollkraft geigerischen Könnens entstanden, worin der Meister „die ganze Technik der Saiteninstrumente bis in die letzte Möglichkeit überblickte". — „Das war mehr ein heimliches, dafür umso tiefsinnigeres Musizieren, ein Musizieren, das von keiner späteren Pe-

riode der deutschen Kammermusik (im weitesten Sinne) überboten werden sollte," sagt Philipp Wolfrum von jener Zeit. —

Von Regers Beziehungen zur Geige ist zu berichten, daß er wohl auch in diesem Zweige der Musik sehr gute Veranlagung hatte, von seinem Vater auch schon recht frühzeitig Unterricht erhielt und sich während der drei Präparandenjahre eine vorzügliches Zeugnis erwarb, jedoch ohne es zu einer großen, durchgebildeten überlegenen Technik, wie beispielsweise im Klavierspiel, zu bringen oder eine solche auch nur anzustreben. Seine Übung im Geigenspiel fand vielmehr mit Absolvierung der Präparandenschule, das ist also mit dem sechzehnten Lebensjahr, ihren Abschluß, wobei unser Eleve es durch Privatfleiß zu den bekannten Etüden von Kreutzer gebracht. In Sondershausen, Wiesbaden, wie besonders in den drei Weidener Jahren und auch später, hat sich Reger mit Violinspiel nicht mehr befaßt; Studium, Unterricht, Schöpferdrang ließen es nicht mehr zu.

Wer nun auf die vier Sonaten dieses hochbemerkenswerten op. 42 auch nur einen flüchtigen Blick wirft, möchte es weder glaublich finden, daß ihr Urheber damals erst dreiundzwanzig Jahre zählte, noch daß der Schöpfer in der Zeit ihrer Entstehung mit der violinistischen Praxis ohne jede Fühlung gewesen. Sie scheinen vielmehr von einem erstklassigen, die vollkommene Vertrautheit mit den letzten Geheimnissen der Violintechnik bekundenden Geiger zu stammen. Und doch kann ich aus eigener Wahrnehmung bezeugen, daß Reger weder die eine noch die andere kritische Stelle auf der Violine ausprobiert, noch wegen ihrer Ausführungsmöglichkeit Geiger vom Fach zu Rate gezogen hat. Regers geniale Einfühlungskraft in das Wesen und die Klangwelt eines jeden Instruments, wie sein eminentes Vermögen, aus der reinen Klangvorstellung heraus zu schaffen, müssen hier, wie ja ganz besonders bei seinem Schaffen für Orgel (ohne Instrument), als Schlüssel zur Erklärung dieses Phänomens dienen. —

Wie unbedingt sicher sich hier der Meister in der Behandlung der reinviolintechnischen Seite fühlte, beweist wohl aufs deutlichste schon die Widmung: „An Willi Burmester". Überaus anerkennend und hoch ermutigend klang das Urteil von so hoher künstlerischer Warte zurück, und was das Wunderbare war, der große Meister der Geige hatte an dem Werk auch in technischer Hinsicht nichts auszusetzen. Nur an einer einzigen doppelgriffigen Stelle erinnere ich mich Burmesters Vermerk „sehr schwer" gelesen zu haben.

Ergänzend darf ich als Augenzeuge noch einschalten, daß der Schöpfer

diese Sonaten in feurigster Stimmung, in freudigster Erregung und in raschester Folge niedergeschrieben. Skizzen dürften darüber wohl nicht vorhanden sein. Des Meisters Seele hatte da wundersame Sonnenstunden, hehre Feiertagsstimmung, und tatsächlich sind einige Sätze davon auch ganz gegen die Regel am Sonntag entstanden, mehrere Sätze sogar in meiner Behausung, während ich in der nahen Kirche an der Orgel saß und die Liturgie der Vesper spielte. — In die Literatur unseres Meisters Eingeweihte wissen, daß es nicht bei diesen vier Erstlingen für die Violine allein geblieben ist. Einige Jahre später schenkte sein rastloses und bewußt auf eine durchgreifende Bachrenaissance hinsteuerndes Schaffen den Geigern sieben weitere Sonaten für Solovioline (op. 91) und in der letzten Zeit dann sein op. 117 und 131 a, bestehend aus vierzehn weiteren Präludien und Fugen für Violino solo. Alle diese Stücke, durchtränkt vom Geist und urdeutschen Empfinden des großen Vorbildes, bergen eine ganz unglaubliche Fülle bedeutungsvoller Gedanken und bieten dem Geiger unserer Zeit — sie sind den allerbedeutendsten Vertretern der großen Geigenkunst gewidmet — ein hochwertvolles Material von unvergänglicher Dauer.

Das nächste Werk Regers für die Geige, im Sommer 1900 entstanden, betitelt sich: Zwei Romanzen (op. 50; Nr. 1 in G Dur, Nr. 2 in D Dur) mit Begleitung von kleinem Orchester (eventuell Klavier). Die erstere ist seinem verdienstvollen Münchener Verleger, Eugen Spitzweg, und die andere seinem Freunde und Hausarzt, Dr. B. Rewitzer-Weiden, zugeeignet. — Die geweihten Vorbilder „Bach, Beethoven, Brahms" haben offenbar und fast in gleichem Maß Anteil an der Schöpfung dieser feinziselierten Stimmungsbilder, und doch fühlt man hier gleichzeitig von der ersten bis zur letzten Note Imponderabilien, die uns durchaus den Neutöner offenbaren. Des Meisters Seele lebt hier in wundersamer Hochlandstimmung, in tiefster Versenkung in die Mysterien seiner göttlichen Kunst. Man beachte bloß die fast beständig in hoher und höchster Lage sich bewegende Solostimme, besonders die in die höchste Region sich geisterhaft verflüchtigenden Schlüsse beider Romanzen!

Wie die vier Soloviolinsonaten, so hat Reger auch diese beiden Romanzen vor der Drucklegung (1901) originaliter natürlich nicht „gehört". Wo wäre in Weiden auch Geiger oder Orchester gewesen, die sich an diese so ungemein feinsinnigen, schwierigen Stücke hätten wagen dürfen!

Max Regers große Liedercyklen / Op. 43, 48, 51, 55, 62

Daß mein Leben ein Gesang,
Sag ich's nur, geworden,
Jeder Sturm und jeder Drang
Dient ihm zu Akkorden.
Was mir nicht gesungen ist,
Ist mir nicht gelebt,
Was noch nicht bezwungen ist,
Sei noch angestrebt. / Rückert

Die Jahre 1900 und 1901 werden in dem Leben und Schaffen Max Regers ganz besonders um dessentwillen von größter Bedeutung sein, weil sich während ihrer bei ihm ein weiterer, ungeahnt großer Aufstieg auf dem Gebiet des Liedes vollzog. Die Werke 43, 48, 51, 55, 62 und jene Lieder, die der Meister damals für Musikzeitschriften komponierte (Neue Musikzeitung, Blätter für Haus- und Kirchenmusik und andere), umfassen einen Gesamtzyklus von etwa siebzig Liedern. Sie geben ein wundervolles Bild von Regers Ringen um die Palme der reinen Lyrik und stellen einen prachtvollen Liederfrühling dar, in dem sich des Schöpfers Psyche in ihren geheimsten Schwingungen, in einer überquellenden Fülle des Ausdrucks äußert. Unser junger, tatendurstiger Künstler sah sich ja hineingestellt in die Zeit einer stetig sich verjüngenden Lyrik, und als Zeitgenosse so vieler aufstrebender Talente schloß er sich mit ganzer Seele der neuen Bewegung an. Namen vom besten Klange, wie Gustav Falke, Richard Dehmel, Otto Erich Hartleben, Chr. Morgenstern, Adolf Frey, Bierbaum, Franz Evers, Anna Ritter, Martin Boelitz, K. Henckell und so weiter finden wir unter den zur Vertonung ausgewählten Dichtungen.

Wie die Träger dieser Namen, so war auch unser junger Meister erfüllt von der großen Sehnsucht und der großen Hoffnung jener Zeit: „dem lebendigen Glauben an eine schöne, freudige Welt der Zukunft, ein neues, starkes, adliges und selbstsicheres Geschlecht, das sich verwandt fühlt über die Erde hin, so weit Menschen leben, von der Vorstellung einer kommenden großen Zeit voll neuer Taten, Erkenntnisse, Empfindungen, von dem vertrauenden und erschauernden Erstaunen vor der Welt, der großen, herrlichen Welt, die man nie auskennt, nie." Und dieser machtvoll anhebenden Bewegung wollte auch Reger mit seiner ganzen Kraft sich anschließen. Man muß glücklicher Augenzeuge gewesen sein von jener ungeheuren Schaffensleichtigkeit und unvergleichlichen Schaffensfreudigkeit, die Max Reger in jener Zeit entwickelte,

muß dies geheimnisvolle Entstehen so vieler lyrischer Wunderblumen staunend mit betrachtet haben, um Regers damalige Tätigkeit auf dem Gebiete des Liedes gebührend würdigen zu können! Es handelte sich bei ihm jetzt im Grunde auch um nichts Geringeres, als um die allmähliche Festlegung und Ausgestaltung eines eigenen Liedstils, und es schien mir in jenen unbegreiflich fruchtreichen Tagen wirklich, als habe Reger nun den tiefsten Grund seines Wesens selbst entdeckt, rechten Goldgrund vom besten Korn, der allein geeignet sei, darauf eine große, neue, eigenartige Kunst erstehen zu lassen.

Möge man heute das ganze lyrische Gebäude Regers in seiner Pracht bis auf das letzte Liederheft vergleichend durchwandern, man wird finden, daß die oben erwähnten Liederwerke trotz der manchmal dräuenden „Gefahr der eigenen Wiederholung und des Unterganges im Manierismus" einen einzig großen, imponierenden Aufstieg zu immer herrlicheren Aussichtspunkten bedeuten. Als ein trefflicher Retter aus dieser drohenden Gefahr kam ihm kein geringerer als Hugo Wolf entgegen, mit dessen Gesamtliederwerk sich Reger damals eingehend beschäftigte. Wolfs Liederkunst ist im allgemeinen durch das Bestreben charakterisiert, das zu vertonende Poem als „Dichtung" im weitesten Sinne des Wortes anzusehen. Diesem Grundsatz ist Reger ja vom ersten Liede an nachgegangen und welch unerbittlich strenge Kritik er in dieser Hinsicht an sich übte, ist auf Seite 77 bereits berichtet worden. Sah er damals nach eigenem Geständnis Brahms als geeignetsten Führer an, so genügte ihm dieser Meister, bei dem „in einem gewissen idealen Sinne das zu komponierende Gedicht mehr oder minder nur Text bleibt", auf der nun erreichten Entwicklungsstufe nicht mehr, sondern er suchte einen Neulandweg auf, und auf dieser Wanderung bot der Begründer des modernen Liedes willkommene Anregung.

„Die Hugo Wolf gewidmeten Zwölf Lieder, op. 51, zeigen in der Tat bereits eine solche meisterhafte Reife des Gestaltens, daß eine Steigerung der musikalischen Darstellungsmittel unmöglich dünkt" (Straube). Und doch machen die beiden darauffolgenden Werke, op. 55: Fünfzehn Lieder, Eugen Gura, und op. 62: Sechzehn Gesänge, Joseph Loritz gewidmet, diese Befürchtung gründlich zunichte. Das sind schlechthin vollendete Meistergesänge, meisterhaft im Satz, unerschöpflich an harmonischem Reichtum und überquellend in der Fülle ihrer Melodik. Die ganze Riesenskala der Empfindungen, von der erhabenen Ruhe und träumerisch dunkeln Weltverlorenheit bis zu den Entladungen prometheusschen Trotzes, kommen in diesen schwerblütigen,

geistesstarken, epochalen Dichtungen zum Ausdruck. Reger bedient sich hier überall einer meisterhaften Deklamation und breitester Ausdrucksformen, spannt kühn seine Bögen und zeigt sich überall als souveräner Herr der Stimmung. Wenn er dabei oft genug an die Grenze des technisch Möglichen streift, so denke man, daß ein Großer und Starker ein heilig Anrecht auf Großes und Starkes hat, erwäge, daß jedes wahrhaft lebendige, aus dem Geiste geborene Werk aus der Vollkraft des Lebens entsteht und sich nach inneren und äußeren Bedingungen durch sich selbst entwickelt, der Künstler also bei seinem Schaffen naturgemäß nur den Gesetzen gehorcht, die eingeschrieben sind in seine Wesenheit. —

„Lernt singen!" ruft der Meister hier ganz besonders eindringlich seinen Interpreten zu. Aber singen mit der ganzen zeitverständigen Seele, mit der ganzen restlosen Tiefe des Empfindens und mit frischer, konzentrierter, schaffensfroher Kraft, und ihr werdet durch diese Gesänge Interpreten der neuen Zeitseele mit ihren tausend neuen Empfindungsnuancen, Künder einer neuen Zeit mit ihren aus sich neuerzeugten individuellen Seelenkräften!

Um diesen ungeheuer gesteigerten Anforderungen gerecht zu werden, genügt aber hier nicht allein die höchste Intelligenz und technisch höchst entwickelte Kunst seitens des Sängers, sondern dazu ist auch am Klavier ein Begleiter notwendig, der für seinen Part die gleiche seelische Eignung besitzt, eine Künstlerseele von höchster Reizsamkeit und Einfühlungsfreudigkeit in die Regionen des Schwebend-Ätherischen, Geheimnisvollen, Ahnungsreichen, des Nervös-Schmerzlichen, wie des Trotzigen, Energischen, Titanischen, Burlesken dieser neuen Regerschen Kunst. In den Fingerspitzen muß der Pianist hier seines Herzens Schlag spüren, und aus dem Geiste des poetischen Vorwurfs ist hier stets groß zu gestalten. Wie das gemacht werden kann, hat der Meister seinerzeit in zahlreichen eigenen Konzerten durch seine einzigartige Begleitungskunst selbst gezeigt. Wenn nun gleichwohl die Pianisten unserer Zeit, in der doch das Reintechnische der Kunst auf die höchste Spitze getrieben erscheint, sich an die hier zu lösenden großen Probleme nicht so recht heranwagen, so beweist das jedenfalls aufs deutlichste, daß hier mit einer auch aufs höchste entwickelten Technik allein nicht auszukommen ist. Erst im Bunde mit den oben angedeuteten Faktoren kann sich vielmehr jenes Mysterium des Vortrags ergeben, das dem so unendlich feingegliederten Wesen dieser Gesänge gerecht zu werden vermag. Da aber ein Zusammentreffen solch höchster Qualitäten bei Sänger und Spieler allermeist ein Ausnahmefall sein dürfte, werden

Max Reger etwa im achtundzwanzigsten Lebensjahr

leider die meisten dieser Gesänge auf lange Zeit hinaus wohl noch — Zukunftsmusik bleiben.

Das große Verdienst, sich dieser Gesänge zuerst angenommen zu haben, hat der weiland Königlich bayerische Kammersänger J. Loritz, dessen Name bereits bei Regers Konzert in seiner Vaterstadt Erwähnung fand. Bald nach dem Erscheinen von Regers ersten Liedern hat dieser gottbegnadete Sänger sich schon lebhaft für sie interessiert, und als Komponist und Sänger später auch noch persönlich bekannt und befreundet wurden, erkor sich letzterer des Meisters Liederwerk geradezu als künstlerische Lebensaufgabe.

Ausgerüstet mit einem phänomenal umfangreichen, volle drei Oktaven umspannenden, glänzenden Organ, verfügend über unbedingte musikalische Sicherheit, eine reiche Empfindungsskala, feines Verständnis für den Gehalt der Tondichtung und ein nicht gewöhnliches Charakterisierungsvermögen, war Loritz wie sein großer Lehrer Eugen Gura nicht nur geeigenschaftet zur Pflege des echten Balladengesanges, sondern auch wohl befähigt zur Lösung der Probleme der neuen, in Hugo Wolf, Richard Strauß und Max Reger gipfelnden Lyrik. Reger hat des Freundes Tat damit gelohnt, daß er sein op. 62, das sind sechs Gesänge für hohe und zehn Gesänge für mittlere Stimme, ihm widmete. Leider aber ist dieser Liederkranz zu bald schon zu einer Immortelle auf dem Grabe des unvergeßlichen Sängers geworden. Loritz starb am 27. Dezember 1908. Möge sie da immer grünen bis in die Zeiten fernster Geschlechter!

Max Regers Klavierwerke / Op. 44, 45, 53

Ein Flügel aber — der hat die ganze Welt in sich! Sagt nur: was begreift mein braver Flügel nicht? — Lachen kann die Geige besser. Süßere Träume hat das Cello. Aber die Harmonie — das große hinreißende Aufeinmal — das versteht nur mein gutes Klavier. Und drum glaube ich an seine zahlreichen Saiten so fest wie an die saitenreiche Welt.
Zdenko von Kraft / Die Symphonie eines Lebens

In dem so außergewöhnlich arbeitsreichen Jahre 1900 schenkte Max Reger auch den Pianisten drei Originalwerke, ein mittelschweres, schweres und sehr schweres, sein op. 44, 45 und 53.

Werk 44 ist betitelt: „Zehn kleine Vortragsstücke für Pianoforte zum Gebrauche beim Unterrichte" und die einzelnen Stücke führen die Namen Albumblatt — Burletta — Es war einmal — Capriccio — Moment musical — Scherzo — Humoreske — Fughette — Gigue — Capriccio.

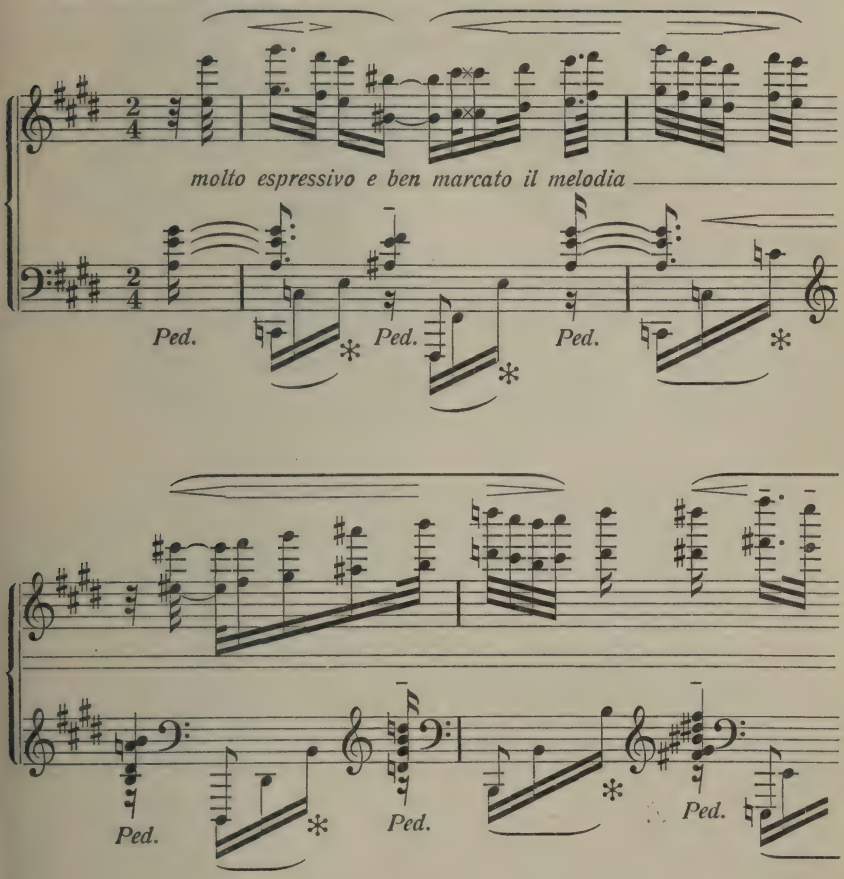
Reger läßt hier in den Nummern 2, 4, 6, 7, 9 und 10 seinem goldenen Humor wieder einmal nach Herzenslust die Zügel schießen, und in Nummer 1, 3, 5 und der reizenden Fughette zeigt er sich als liebenswürdiger Erzähler, allerdings unter Bevorzugung seines geliebten „Moll" (nur das erste und letzte Stück stehen in Dur).

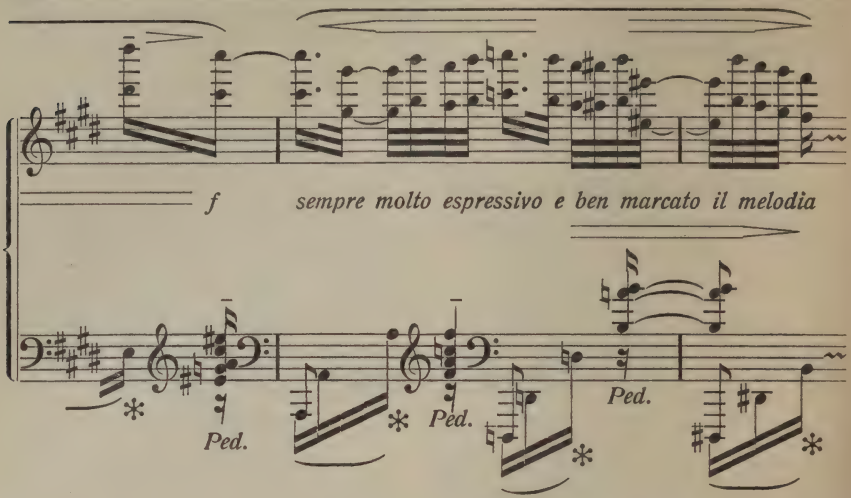
Nach der formalen Seite betrachtet, ersehen wir in ihnen Gebilde von höchster thematischer Einheitlichkeit. Mit zwei, manchmal auch nur einem einzigen Hauptgedanken bestreitet der Meister das ganze Stück und erzielt bei größter harmonischer Beweglichkeit und zielsicherer Stimmungscharakterisierung eine Geschlossenheit und Prägnanz des Aufbaus, die vielleicht am besten mit Scarlatti verglichen werden kann. Alles in allem eine überaus wertvolle Gabe, welche Regers Namen neben den allerliebsten fünf Humoresken, op. 20, den sechs entzückenden Walzern, op. 22, den „Pittoresken Stücken", op. 34, und den neun „Bunten Blättern", op. 36, wohl zuerst bekannt gemacht haben dürften. Die vom Komponisten selbst angegebenen Fingersätze haben ihren instruktiven Wert nicht unwesentlich erhöht.

Breiter angelegt und auch wesentlich schwieriger sind die „Silhouetten", sieben Stücke für Klavier zu zwei Händen, im Druck erschienen 1901 als op. 53. Sie bieten gutausgereiften Spielern ein recht wertvolles Material und sind auch ganz vortrefflich geeignet, den Freund der Regerschen Muse tiefer einzuführen in des Meisters große, eigenartige Gedanken- und Empfindungswelt. Bejahende Lebensfreude, sehnende Klage nach Dingen, die nicht von dieser Welt sind, ausgelassenster Humor und tiefste Schwermut — in diesen Polen bewegt sich wechselweise der Inhalt dieser scharfprofilierten Stücke. Sie sind alle aus Sturm und Drang geboren, deuten stellenweise mit energischer Gebärde hinüber in ein neues Land, bleiben aber im großen ganzen noch stehen im Bereiche der vorbildlichen Meister Bach, Brahms, Schumann. Auch ein deutlicher Rückgriff auf Chopin (Nr. 5!) und Grieg (Nr. 3!) ist zu verzeichnen.

Auf der Höhe der Vollreife erscheint hier schon Regers Klaviersatz. Man sehe sich daraufhin beispielsweise das vierte Stück an! Welch entzückender Duft, Fluß und Zauber in der Führung der Einzelstimmen, welche Klangfülle trotz der meist beibehaltenen Dreistimmigkeit! Auf der letzten Seite des zehnten Stückes gibt Regers polyphone Meisterschaft dem Pianisten ein hübsches Problem zu lösen, indem er über das synkopenreiche Hauptthema des Stückes einen in Oktavengängen auftretenden, rhythmisch reichgegliederten

Kontrapunkt legt, der anfangs assai delicato, ſpäter bei „una corda“ sempre assai delicato dolcissimo zu ſpielen iſt.





Dem Komponisten hat diese nicht wenig knifflige Stelle viel Spaß gemacht, und es war staunenswert, mit welch überlegener Sicherheit er die hier überall lauernden Klippen umschiffte und wie tonsauber und plastisch er das Ganze besonders durch einen künstlerisch vollendeten Pedalgebrauch zu gestalten verstand.

Sturm und Drang, aber in höchst gesteigerter Form, weht uns aus des Meisters op. 45 (zwei Hefte, Universaledition) entgegen. Diese „Sechs Intermezzi", der Wiener Pianistin Ella Kerndl zugeeignet, gehen durchweg nur Virtuosenhände an.

Nummer 1 (D Moll) ist ein aufgeregtes, durch eigensinnige Synkopisierung und verwegene Modulation charakterisiertes und nur auf einem Thema von drei Achtelnoten aufgebautes Stück von höchster Phantastik. — Nummer 2 (Des Dur), äußerst lebhaft, anmutig, ist ein elf Seiten langes Stück von rhapsodischem Charakter. Das Anmutige liegt hier vorwiegend in dem zweiten Thema (Seite 6, Zeile 2, 3 und 4) und in dessen mehrmaliger verbrämter Wiederholung. Der Mittelsatz bei un poco più mosso Seite 10 erzählt in schwerer Klage von Erdenleid und Himmelsheimweh. Umsonst! Bei Tempo primo Seite 11 (äußerst lebhaft) beginnt nur gesteigerte Hast und Unruhe, die sich in orgastischem Taumel fortwälzt bis zur Coda bei Prestissimo, mit der das merkwürdige Stück endet.

Nummer 3 (in Es Moll $^3/_4$-Takt) ist ein balladenartiges Stück von „leidenschaftlichem, durchaus phantastischem Ausdruck". Sehnsuchtsschwere, unendlich düstere und herbe Klage verkünden diese Töne. Dem Meister scheint diese irdische Welt wieder ganz zum hoffnungslosen Tale der Tränen geworden zu sein. Bei assai agitato ein energisches Abschütteln dieser selbstverzehrenden Pein — himmelanstürmender Trotz. — Vergebens! Mit jedem Ansturm ermattet die Kraft, jedesmal sinkt der ringende Erdenkrieger um eine ganze Staffel zurück, bis ihn bei „espressivo" dumpfe Resignation erfaßt und er sich brechenden Herzens seinem Schicksal ergibt. Mit der vorletzten Fermate auf dem Schlußakkord (Es Moll) erlischt das Leben, und nun noch zwei geheimnisvolle Schläge, welche sagen: „Sieh, o Mensch, das ist dein Leben!" — zum Schlusse zwei auf deinen Sarg polternde Schaufeln voll Erde, ein unerbittlich Memento mori! —

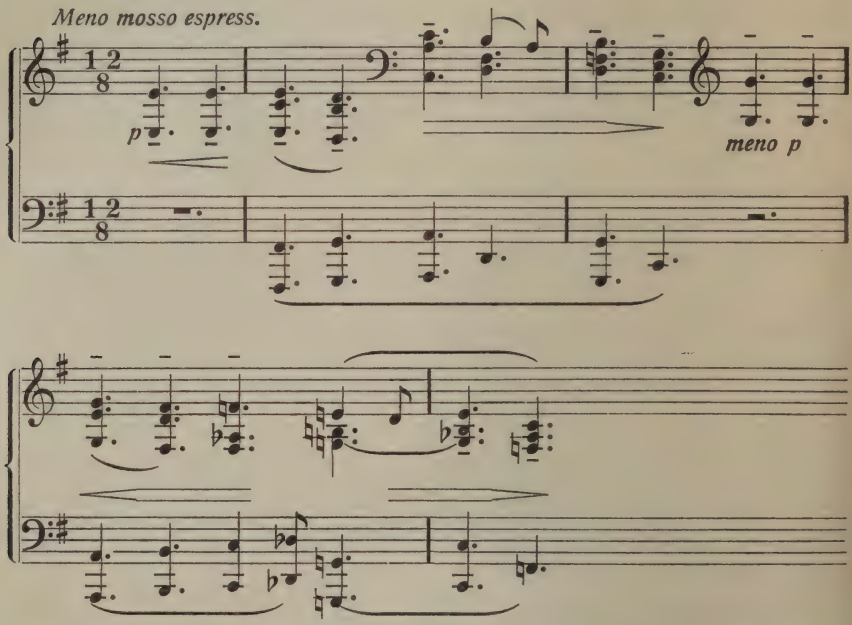
Ein Virtuosenstück verwegensten Kalibers ist Nummer 4 (C Dur $^6/_8$-Takt). Es soll in seinem Hauptsatz „so schnell wie möglich und mit Humor" gespielt werden. Aber dieses Humors wird man nicht lange froh, denn bei „quasi Andante sostenuto, ma non troppo" verfällt der Meister wieder in jene unsagbar schwermütige Stimmung, die merkwürdigerweise fast immer eintritt, wenn er in den höchsten Regionen der Lebensbejahung sich zu befinden vermeint. Hier aber siegt der Ringende; nirgends gestattet er einem grüblerischen Gedanken mehr den Zutritt, und so erreicht er in höchster dithyrambischer Steigerung des Hauptgedankens glücklich den Grundakkord des Stückes, das helle C Dur, und schließt dann ganz unvermittelt — auch ein Charakteristikum vieler Regerstücke — mit diesem ab.

Nummer 5 zeigt in seinem höchste Leidenschaft und Energie atmenden Hauptgedanken vorwiegend Brahmssches Gepräge, in seinem zweiten Thema, wie in der Art seiner ganzen Durchführung und figurativen Umrankung vorwiegend Lisztsche Spuren. Ein titanenhaftes, trotziges Ringen tritt uns aus diesem ersten Thema entgegen, das durch die kurze, ruhige Episode des zweiten Hauptgedankens (Seite 13 vorletzte Zeile, G Moll espressivo) nur vorübergehend gemildert erscheint. Alsbald bemächtigt sich der Tondichter wieder des Gedankens des Hauptsatzes und seines Seitenthemas und schließt das Stück unter Transskribierung des zweiten Themas in wuchtigster und klangvollster Weise ab.

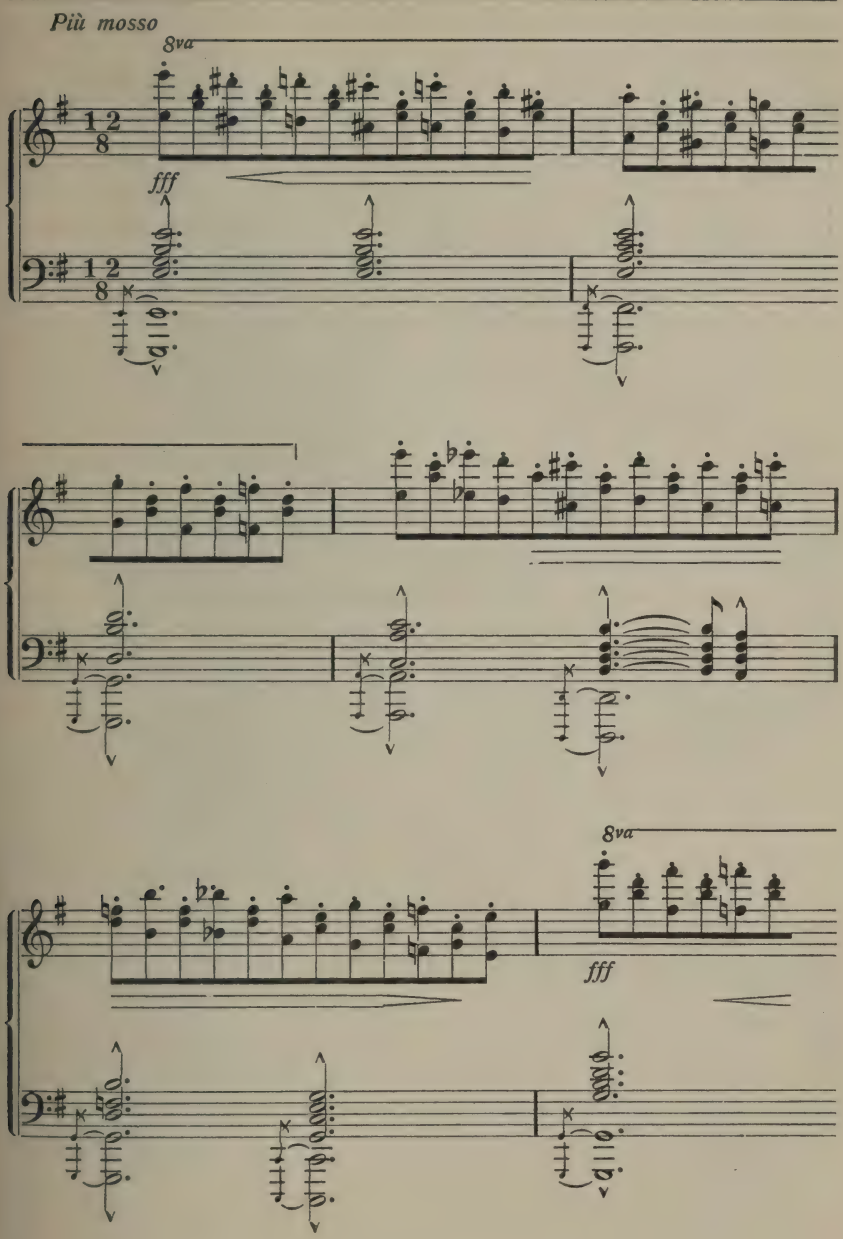
Das letzte Stück, Nummer 6 (E Moll $^{12}/_8$-Takt) ist eine Tarantella, und in seiner formalen Struktur ähnlich dem vorangegangenen. In höchster Ekstase

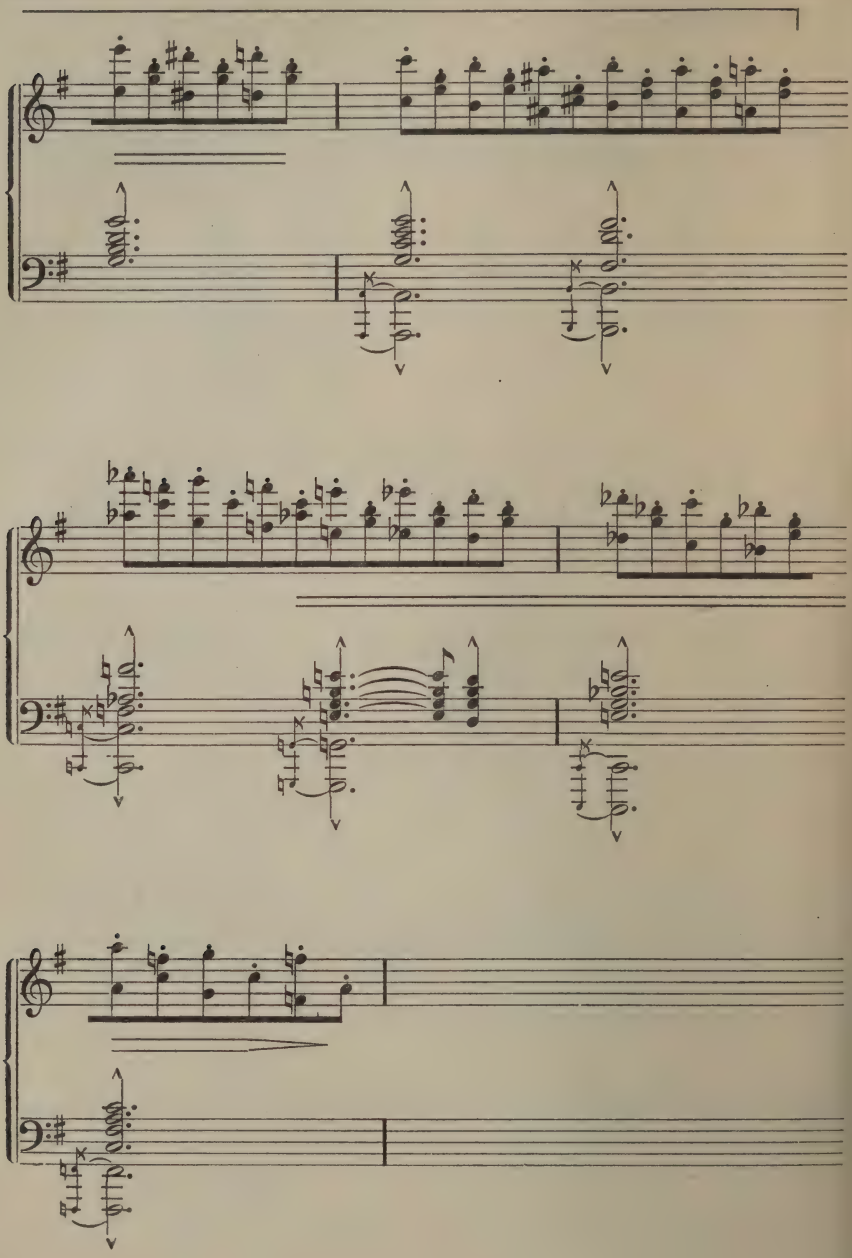
taumeln hier die Tänzer dahin — eine schmerzvoll erregte Pause von zwölf Takten wird ihnen gegönnt — dann beginnt die Raserei von neuem und „zum Schlusse erscheint", wie Vianna da Motta einmal feinsinnig bemerkt, „der Würger Tod, um die Tanzenden zu zermalmen".

Nachstehend die Anfangstakte dieses pathetischen, mit Meno mosso bezeichneten Mittelsatzes



welche am Schlusse bei Più mosso fff in Vergrößerung und höchster Eindruckskraft erscheinen, wobei ein verwegen darübergelegter Kontrapunkt zum kühnen Illustrator des Ganzen wird.


Più mosso
8va
fff
8va
fff



Angeregt wurde dieses op. 45 wahrscheinlich durch die Brahmsschen Intermezzi op. 116, 117, 118, 119, die Reger schon in Wiesbaden kennen gelernt. Er schätzte diese Stücke gleich den Schumannschen Intermezzi, die er in Sondershausen studiert hatte, sehr hoch ein. — Ich kann nun aber nicht sagen, daß Reger an seinen eigenen Stücken die höchste Freude empfunden hätte. Zu dieser Annahme glaube ich deshalb berechtigt zu sein, weil ich wahrnahm, daß er wenig von ihnen sprach, sie auf meinem Flügel selten spielte, während er die ihm stark ans Herz gewachsenen „Silhouetten" ungleich öfter bevorzugte. Heute, nachdem Reger seinen Stil endgültig begründet hat, erscheinen sie in erster Linie als Studien beziehungsweise als Probe darin, wie weit man die Technik des Klaviers steigern könne, wenn schon der hohe musikalische Gehalt der Stücke durchaus nicht zu verkennen ist.

Reger und Klaviertechnik! Ein wichtiges Kapitel, worüber sich sehr viel sagen ließe. Ihr Schwerpunkt lag bei unserem Meister von Anfang nicht in der absichtlich gewollten Anwendung und Ausklügelung aller möglichen schwierigen und schwierigsten Spielmanieren: die Technik sollte nie und nirgends als Selbstzweck erscheinen, sondern in der spezifischen Musikalität des eigenen Ich, die sich wiederum offenbarte in einer durch und durch polyphonen Schreibweise. Wie Reger ein abgesagter Feind alles hohlen, technischen Klimbims war — ich könnte hier eine ganze Reihe „hochberühmter" Stücke nennen, die er wie den Tod haßte —, so wachte er fast ängstlich darüber, daß sich in seine Kompositionen kein fauler Zauber einschleiche. Niemals hat er wohl nur einen Takt geschrieben, der bloß „glänzen" sollte; höchste organische Fügung, streng thematische Verwebung auch der unscheinbarsten Motive sollte überall erstes Prinzip sein. Wäre es anders, wir dürften in Max Reger nicht einen der größten „Thematiker" bewundern, der nach Bach gelebt. Aber wie man bei Bach im kleinsten musikalischen Stück noch die große Seele und persönliche Note findet, so weiß auch Reger bei strengster und folgerichtigster Ausmünzung des thematischen Gehaltes und Materiales sich als musikalischer Psychologe ersten Ranges zu bewähren.

Mögen die Pianisten vor allem diesen auch in Regers problemreichen fünfundvierzigsten Werke suchen, und sie werden darin ohne Zweifel wiederum einen guten Schlüssel finden zum tieferen Verständnis von Lebenswerk und Wesen unseres Meisters.

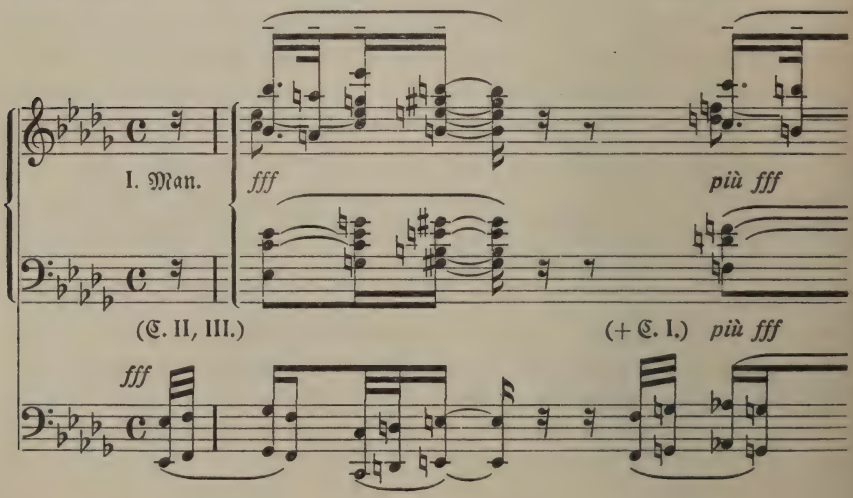
Max Regers Orgelwerke / Op. 46, 47 und 52

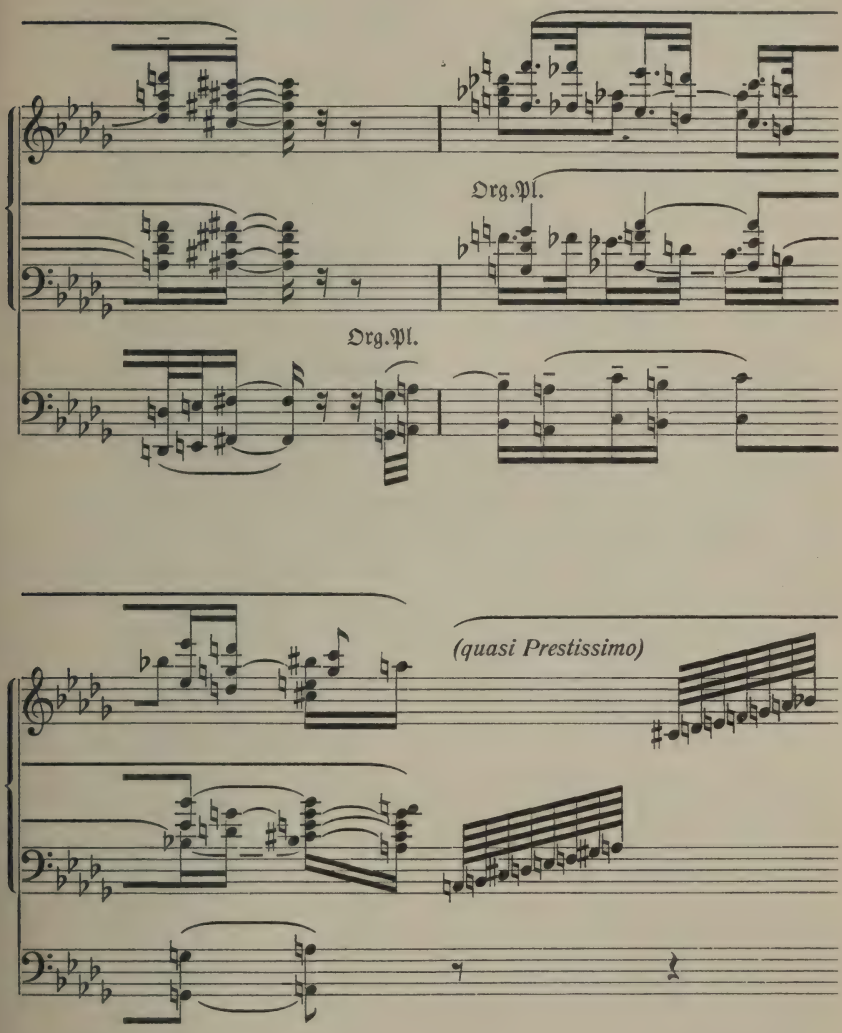
O sagt, wer jenen Wunderbau
Voll Stimmen alles Lebenden erfand,
Den Tempel, der, von Gottes Hauch beseelt,
Der tiefsten Wehmut herzerschütternde
Gewalt mit leisem Klageflötenton
Und Jubel-, Cymbeln- und Schalmeienklang
Mit Kriegstrommetenhall und mit dem Ruf
Der siegenden Posaune kühn verband? / J. G. Herder

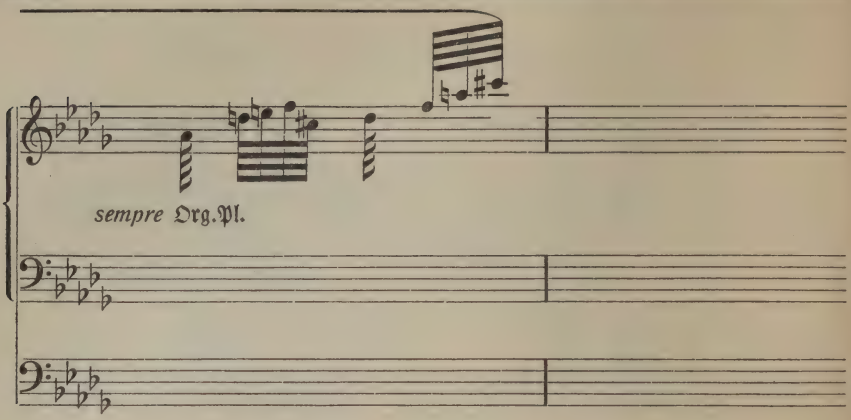
In den Jahren 1900 und 1901 hat Max Reger die Organistenwelt mit einer stattlichen Reihe von Werken beschenkt, deren Mehrzahl Gipfelpunkte seines Schaffens auf dem Gebiete der Orgelkomposition überhaupt darstellt. Der zeitlichen Reihenfolge nach ist da zunächst op. 46: die Phantasie und Fuge über den Namen BACH zu nennen. Ich gestehe offen, daß ich erschrak, als mir Reger die thematischen Anfangstakte mit ihrer zyklopischen Wucht und ungeheuren rhythmischen Prägnanz auf seinem Klavier erstmals vorspielte. Sie lauten:

Phantasie

Grave (sempre quasi improvisatione) Max Reger, op. 46




Org.Pl.
Org.Pl.
(quasi Prestissimo)



Wenn dies Stück schon mit solch furchtbarer dynamischer Hochspannung begänne, wie müßten da erst, dachte sich der verblüffte Hörer, die kommenden Steigerungen und wie hier gar erst ein Regerscher Schluß, die Krönung des Ganzen, aussehen! Daß das Werk nach verschiedenen Seiten hin eine riesige Überbietung aller bisherigen Orgelwerke Regers, besonders auch der gewaltigen, Richard Strauß gewidmeten Phantasie und Fuge op. 29, werden müsse, ward mir alsbald klar, und so kam es auch. Dieses op. 46 zählt heute nicht allein mit zu den bedeutsamsten, gewaltigsten Orgelwerken Max Regers, sondern der ganzen Orgelliteratur überhaupt; insonderheit überragt es bei weitem alle Kompositionen für Orgel über den Namen BACH, deren Zahl bekanntlich nicht gering ist.

Wer sich mit der eingehenden Analyse dieses Werkes beschäftigen will, sei hier auf die vortreffliche Arbeit von Dr. Rod. von Mojsisovics verwiesen, der sie im „Musikalischen Wochenblatt" (Jahrgang 1906) eingehend unter die Lupe nahm. Dort wird als hervorstechendes Charakteristikum erwähnt, daß an Regers Schöpfung als besonders neuartig in Erscheinung trete:

1. Die Verwendung des Themas als unabänderlich feststehendes Motiv, welches auch chromatisch transponiert verwendet wird,

2. die harmonische Vieldeutigkeit, sobald es in der Oberstimme erscheine,

3. seine Funktion als polyphones Ausdrucks- und Staffagemittel.

Das Werk ist der modernen Riesenorgel mit ihren tausendfachen Klangmischungen und Klangabstufungen zugedacht, und was hier der Meister an überlegener Beherrschung der kontrapunktischen Technik, an Großartigkeit

gesteigerter Klangwirkung, an harmonischem Reichtum, an Gestaltungskraft im Aufbau bietet, zwingt wohl einen jeden zur höchsten Bewunderung von Regers Kunst. In Vereinigung all dieser Faktoren wollte der Meister seinem geliebten BACH eine diesem geheiligten Namen würdige Apotheose darbringen, ihm einen gotischen Dom bauen, der es für alle Zeiten verkünden sollte, welch tiefinnerste Verehrung der Jünger seinem unvergleichlichen Vorbilde gezollt.

So und nicht anders haben wir uns dieses Werk zu deuten im Gegensatz zu den Mißdeutungen jener vielen Zweifler und ewig nörgelnder kleiner Geister, die auch aus dieser Regerschöpfung alles Mögliche und Unmögliche herausgehorcht: „einen Ruf um Hilfe aus schwerer, schwerer Seelennot", „einen Notschrei aus dürftigen Verhältnissen", „ohnmächtiges Ringen", „zerrissene Phantasie", „krampfhaftes Anklammern des Jüngers an seinen Meister". Den Aufbau der Fuge fand man „schablonenhaft", die Kontrapunktik „billig" und so weiter. Es fallen alle diese Urteile eben in jene Zeit von Regers Ringen mit jenen Mächten, die, durch Vorurteil, Skepsis, Übelwollen und Unvermögen beeinflußt, nicht imstande waren, die einfach objektive Bedeutung und Größe dieses Werkes richtig zu erfassen. Namen von musikalischem Klange könnten hier genannt werden. Selbst ein Rheinberger, dem das Werk zugeeignet, soll bei der Lektüre dieses Werkes stark den Kopf geschüttelt haben. Glaub's gerne! Der Konservative wird ewig der natürliche Feind des Fortschrittlers sein. — Ich darf deshalb an dieser Stelle auch wohl verraten, daß diese Widmung nicht Regers eigener Initiative entsprungen ist, sondern dem besonderen Wunsche der Mutter.

Das Werk verdient und verträgt aber ohne Zweifel keine andere Widmung als: „Den Manen des Einzigen."

Mit op. 47 hat Reger die wenig umfangreiche Trioliteratur für Orgel mit einer freundlichen Gabe bereichert. Nummer 1 ist ein geistvoll gearbeiteter, thematisch reizvoller, auf einer Begleitstimme ruhender Kanon in der Quart, Nummer 2 eine frei fugierte Gigue, Nummer 3 eine kontrapunktisch sehr interessant durchgeführte Canconetta, Nummer 4 ein in behenden Rhythmen dahinhuschendes Scherzo, Nummer 5 ein charakteristisches Siziliano mit freiester Führung der beiden oberen Stimmen; die Ausgestaltung der Baßstimmen macht das Stück nebenbei zu einer feinen Studie im freien Pedal- und Manualspiel. Eine humorsprühende Fuge (Nummer 6) beschließt das durchaus gelungene freundliche Werk.

„Eine Blume zwischen zwei Abgründen" könnten wir dies siebenundvierzigste Werk Regers nennen, wenn wir es in Beziehung setzen zu dem ihm vorangehenden, oben geschilderten op. 46 und dem ihm darauffolgenden noch grandioseren Orgelwerke op. 52 a, b und c. Der Freund größter Kontraste stellt hier Ähnliches zusammen, wie später die op. 89 und 90, die zwei bescheidenen Sonatinen für Klavier neben die 244 Partiturseiten lange „Sinfonietta" für Orchester. Op. 86 sind die grandiosen Variationen über ein Thema von Beethoven, op. 87 kleine Violinstücke und op. 88 vier Lieder! Dieses kurze Verschnaufen nach geistiger Riesenarbeit in einem einfachen Liede, Orgel-, Klavier- oder Violinstück und unmittelbar hierauf wieder ein steiler Anstieg zu noch gewaltigeren geistigen Gipfelpunkten charakterisiert nicht wenig des Meisters Haushalten mit seiner Schaffenskraft und ist kein geringer Grademesser für die Stärke von Regers Schöpfergeist.

Bei Entstehung des nun folgenden op. 52, den drei großen Phantasien für Orgel über die Choräle: „Alle Menschen müssen sterben", „Wachet auf, ruft uns die Stimme", „Halleluja! Gott zu loben, bleibe meine Seelenfreud!" die in unmittelbarer Folge und in unbegreiflich kurzer Zeit niedergeschrieben wurden, hat indessen auch ein äußerer Umstand mitbestimmend eingewirkt, der hier nicht verschwiegen sein soll. In der Kleinstadt war Reger über die Beurteilung seiner Werke seitens der musikalischen Fachkritik nicht im unklaren geblieben. Die Kritiken in den von mir gehaltenen Fachblättern, jene, die Reger von Zeitungsverlegern, seinen eigenen Verlegern und den seine Werke spielenden Künstlern zugesandt erhielt, gewährten einen durchaus genügenden Überblick. War darunter einerseits viel ehrliche aufmunternde Anerkennung zu finden, so doch großenteils auch recht viel Schiefes, das von Unverstand und Übelwollen zeugte. Diese ohnmächtigen inferioren Kläffer gaudierten ihn. Die offensichtlichen Neider berührten ihn nicht weiter. Großes Lob machte ihn nicht stolz, nicht übermütig: auch dem dicksten überschwenglichen Erguß gegenüber blieb er treu seiner im Grunde bescheidenen Naturanlage. „Da käme man ja nicht vorwärts," schrieb er mir schon seinerzeit von Wiesbaden nach einem ihm dort gespendeten großen Lob. —

Schmerzen aber konnte ihn völlige Verkennung seiner Ziele, wenn solche von einer Seite kam, von der er Verständnis zu erwarten hoffte. So erschien eines Tages in einer tonangebenden Zeitschrift von einem namhaften Kritiker eine zusammenfassende Arbeit über fast alle damals erschienenen Werke, die sich aber nur teilweise anerkennend aussprach. Regers Erfindung und Phan-

tasie wurden in diesem Artikel nur als gering bewertet. Bei Reger, hieß es da, wäre vielfach ein instinktives Verdeckenwollen des Mangels an innerer Kraft fühlbar, vielfach fehle die Überzeugungskraft und so weiter.

Diese Kritik mußte ihn tief berührt haben, denn kaum zehn Tage nach ihrem Erscheinen schon brachte mein Freund die oben erwähnten drei Choralphantasien fix und fertig ins Haus und warf sie mit den herben Worten: „Da drinnen ist der Reger, der keine Phantasie und keine Erfindung hat," auf den Flügel.

Diese lakonische Selbstverspottung ließ mich Außerordentliches ahnen. Und in der Tat war bald zu erkennen, daß da mein Freund ein Werk geschaffen, das, mit dem Aufgebot aller tiefsten schöpferischen Potenzen erzeugt, das bislang gewaltigste Ringen der eingeborenen geistigen Riesenkräfte mit dem Stoffe darstellt.

Ich will mich nicht unterfangen, hier eine erschöpfende Abhandlung darüber zu schreiben, sondern verweise wiederum auf die vortreffliche Arbeit von Dr. Rod. von Mojsisovics im „Musikalischen Wochenblatt" vom Jahre 1906. Dem Fachmusiker, speziell dem Organisten, bietet diese großartige Regertrilogie jedenfalls von allen bis zu dieser Opuszahl reichenden Werken mit die größte Ausbeute. Möge man sich nur recht fleißig in sie vertiefen; man wird an Wundern kein Ende finden. —

Ein Gradmesser für die Bedeutung dieses Werkes mag darin zu finden sein, daß es mir vorkam, als habe der Meister vor dieser aus den tiefsten Quellen seines Ingeniums herausgeborenen Schöpfung selbst eine heilige, geheimnisvolle Scheu empfunden: er sprach mit mir nur wenig darüber und weihte mich ganz gegen seine Gewohnheit auch nicht ein in die wundervollen Mysterien und Schönheiten dieser Musik. Sie auf dem armseligen Klavier auszuführen, wäre ja auch Versündigung gewesen, und ein geeignetes Orgelwerk hatten wir in Weiden nicht zur Verfügung. Sicherlich erzeugt hier nicht allein die ins Ungeheuerliche gesteigerte Technik diese Unnahbarkeit, sondern die „erdrückende Fülle der Gesichte" eines mystischen Sehers, der in einer alles Irdische wie einen Traum hinter sich lassenden Ekstase ein Werk geschaffen, wie wir es in der ganzen modernen Musik kaum wiederfinden. Mit schöpferischer Urkraft erzeugt hier der Meister Bilder geschlossener Einheit zu einer packenden Johannispredigt über drei eindruckgewaltige Gesangbuchtexte und tiefweihevolle Choralmelodien.

Ergänzend sei erwähnt, daß die erste Phantasie über den Choral „Alle

Menschen müssen sterben" dem Universitätsprofessor Dr. Julius Smend, dem Präsidenten des evangelischen Kirchengesangvereins für Elsaß-Lothringen, zugeeignet ist als Dank dafür, daß dieser in seiner mit Dr. Friedrich Spitta herausgegebenen „Zeitschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst" dem aufstrebenden jungen Meister die tatkräftigste Förderung angedeihen ließ. Die zweite Phantasie über den Choral „Wachet auf, ruft uns die Stimme" trägt die Widmung: „Meinem Freunde Karl Straube in herzlicher Dankbarkeit" und die dritte Phantasie über den Choral „Halleluja! Gott zu loben" ist Herrn Seminaroberlehrer Friedrich L. Schnackenberg zugeeignet, gleichfalls einem ebenso frühzeitigen, als eifrigen Bahnbrecher für die Regersche Kunst.

Zwischen den in Weiden entstandenen Orgelwerken op. 52 und 57 erscheint in Regers Kompositionsverzeichnis ein Werk, das die Opuszahl 56 trägt und betitelt ist: Fünf leicht ausführbare Präludien und Fugen in E Dur, D Moll, G Dur, C Dur, H Moll für Orgel.

Chronologisch betrachtet möchte anzunehmen sein, daß auch dieses Werk Weiden zur Geburtsstätte habe. Ich kann mich aber nicht entsinnen, während Regers Aufenthalt in Weiden je eine Note davon gesehen zu haben*. Das Werk ist jedenfalls erst in München entstanden, was wohl auch die Widmung bekundet: „Richard Braungart zu eigen", denn mit diesem Schriftsteller wurde Reger meines Wissens erst in München genauer bekannt.

Da es Zweck meines Buches ist, nur solche Werke zur Sprache zu bringen, über die ich aus eigener Fühlungnahme mit dem Meister Material herbeizubringen vermag, verzichte ich hier auf jede Einzelheit. Erwähnenswert dürfte hier aber sein 1901 entstandnes Werk für Orgel sein: Variationen und Fuge über „Heil dir im Siegerkranz", beziehungsweise über die englische Nationalhymne. Dies ist eine Gelegenheitsarbeit, die ihre Entstehung dem Tode der Königin Viktoria von England verdankt. Reger komponierte das Werk eigens auf Wunsch seines Münchener Verlegers Eugen Spitzweg (in Firma Joseph Aibl), der wohl der Hoffnung lebte, aus dem erwähnten patriotischen Anlaß in England mit diesem Werk einen größeren Absatz zu erzielen. Ich bin nicht unterrichtet darüber, ob sich seine Erwartungen erfüllt haben.

Da das Werk im voraus für Finger und Hirn der Durchschnittorganisten bestimmt war, konnte hier der Komponist nicht nach ganzer Herzenslust aus dem vollen Born seines großen Könnens schöpfen, und so finden wir natur-

* Auch Regers zweite Orgelsonate op. 60 ist nicht in Weiden, sondern in München entstanden.

gemäß auch den ganzen, echten Orgel-Reger nicht darin. Man sehe sich zum Vergleich einmal das formverwandte Werk „Variationen und Fuge für Orgel über ein Originalthema" (op. 73) an, und man wird staunen über den gähnenden Abstand, der hier zwischen zwei Werken gleicher Gattung obwaltet. Ja, man sollte es kaum für möglich halten, daß dies harmlose Werkchen überhaupt in der gleichen Zeit entstanden, wie beispielsweise die strahlenden op. 52 und 57.

Symphonische Phantasie und Fuge für Orgel / Op. 57

„Er kann nicht anders lebig werden als kolossal", rief einst der Bildhauer Dannecker aus, als er daran ging, die Büste Schillers dem harten, ungefügen Marmor abzuringen. Von solch ähnlichem Gedanken müßte wohl der Große, der Geistesgewaltige im Reich der musikalischen Ideen durchdrungen sein, der sich unterfangen wollte, ein musikalisches Abbild von Max Reger zu schaffen, eine Monumentalarbeit, in deren jedem Zug sich dessen ureigenstes Wesen in seiner ganzen Tiefe widerspiegelte. Reger selbst hat uns eine solche musikalische Kolossalbüste Bachs geliefert in seiner bereits oben geschilderten Phantasie und Fuge über den Namen seines großen Vorbildes. Ähnlich wie ein „Franz Liszt" aus der genialen Hand Max Klingers hervorgegangen, so machtvoll, so alles überragend steht auch diese tönende Bachbüste Max Regers vor uns.

Wer wird nun aber der Kühne sein, der den Wagemut hat, uns eine dieser Bachbüste ebenbürtige Max Reger-Büste zu liefern? Nun, ich wähne, unser Meister selbst hat uns ein solches Denkmal (unbewußt natürlich) in seinem op. 57 hinterlassen.

Es ist über dieses grandiose Stück schon viel gesprochen und geschrieben worden, und man hat Dinge aus ihm herausgedeutelt, die der Schöpfer wohl kaum hineingelegt. Nicht lange nach Regers Wegzug von Weiden (1901) las ich zum erstenmal in einer Besprechung des Werkes das Beiwort „Inferno"-Phantasie, worüber ich nicht wenig erstaunte. Woher auf einmal dieses Beiwort? — Wohl war es Tatsache, daß mein Freund die Dantesche Dichtung während der letzten Jahre seines Weidener Aufenthalts meiner Bibliothek entlehnt hatte. Aber ich kann mich nicht erinnern, daß er je davon gesprochen, das Dantesche Werk habe ihm hier Anregung geboten. Ich kann heute auch nicht sagen, ob er Dante wirklich gelesen, und ob er bejahendenfalls von ihm

tiefer berührt wurde. Sehr wohl möglich; aber er war darüber merkwürdigerweise ebenso zugeknöpft, wie über die Entstehung und Grundidee seines eigenen Werkes selbst, und mich hingegen hielt wiederum eine geheimnis- und ahnungsvolle Scheu ab, ihn zu fragen. So blieb hier also das letzte Wort unausgesprochen. Ich für meinen Teil bin aber der Überzeugung, daß Regers op. 57 mit der Danteschen Dichtung nicht allzuviel zu tun hat. Die Kritiker, die es bisher damit in Beziehung gebracht (es wäre interessant, zu wissen, wer zuerst dieses Beiwort geprägt) geben auch zu, daß da nicht alles stimme. So sagt Max Hehemann in seinem Regerbuch, man möge hier die Verwandtschaft nicht zu weit verfolgen, da man sonst auf falsche Wege geraten könnte! Oder ist es nicht drollig, wenn da ein „Regerkenner" in Hindeutung auf das Dantesche Werk aus der Fuge „eine wahre Erlösung" herauszuhören glaubt, während ein anderer im gleichen Hinweise behauptet, „daß wir durch die Fuge zu einer Erlösung nicht geführt werden"!

Verlassen wir also diesen fragwürdigen Weg und gehen jenen, den der Meister selbst uns zeigt. Wegweiser ist uns da wiederum Regers Karte mit der Ansicht vom Obersee bei Berchtesgaden und ihrer so vielsagenden Unterschrift: „Dies das Wesen meiner Musik", wie die einmal von ihm vernommene Äußerung: „Der Reger steht in seinen Werken geschrieben. Wer ihn richtig kennen lernen will, studiere also diese*!"

Gewiß beleuchtet ein jedes Werk Max Regers in seinem Ablauf immer auch das Wesen seines Schöpfers. Aber durchaus nicht alle tun dies auch in gleicher Stärke und Allseitigkeit, wie wir dies ja ganz auffällig bei seinem op. 32, den sieben Charakterstücken für Klavier, gefunden haben, das vorwiegend nur *eine* Wesenseigentümlichkeit in den Vordergrund rückt, andere Charakterzüge aber mehr oder weniger ausschaltet.

Will man bei Reger nun nach einem Werke suchen, das die ganze Synthese seines Wesens in knappstem Rahmen, in klarer, scharfumrissener Weise darstellt, so greife man zur Betrachtung seines siebenundfünfzigsten Werkes.

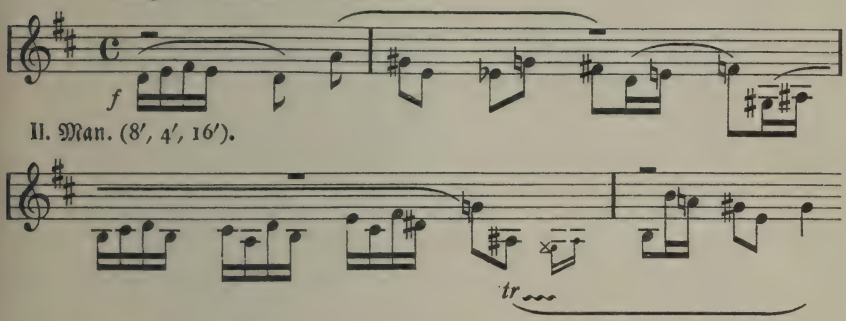
Das Trotzig-Titanische-Dämonische, das Humoristische-Burleske und das Innige, das sind die drei Grundtöne, der wahre, reine Akkord von Regers Wesen und Musikalität. Diese drei Grundelemente finden sich in op. 57 in deutlich ausgesprochener Reinkultur vor: prometheischer Trotz in den bis

* Von Johannes Brahms sagte eine der feinsinnigsten Kennerinnen, Frau von Herzogenberg, daß sein Trio op. 101 besser sei als alle Photographien des Meisters und somit sein eigentliches Bild darstelle.

zur grausigsten Kakophonie getriebenen Dissonanzen, in den gigantesken Steigerungen des ersten Satzes, das unbeschreiblich Innige, Weltabgewendete von Regerscher Kunst und Regerschem Wesen in dem so geheimnisreichen, mit Quasi adagio espressivo bezeichneten Mittelsatz der „Phantasie", und von Humor, dem urdeutschen hanebüchenen Humor Regers zeugt wohl die ganze Fuge, die in Charakter und Durchführung ihres ersten Themas fast das Burleske streift.

I. Thema.

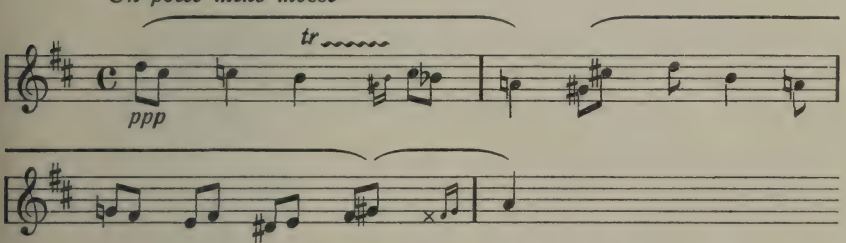
Allegro brillante e vivacissimo



Das zweite, bei meno mosso einsetzende Thema:

II. Thema.

Un pocco meno mosso



zeigt wohl ein ruhiges, ernsthaftes Gesicht; aber das scheint nur Maske zu sein; der Regersche Humor bläst in dieser Fuge nun einmal mit vollen Backen in die Segel, und so lassen auch die Kontrapunkte zum zweiten Thema, wie die spätere Verschmelzung mit dem leichtfüßigen ersten Thema durchaus nichts Griesgrämiges aufkommen. In atemberaubendem Wechselspiel jagen die Bilder von Seite 22 an, einem Allegro brillante e vivacissimo, das sich alsbald

steigert bis zum Vivacissimo assai, an dem erstaunten Ohre vorüber, wobei das erste Thema entweder wörtlich oder dem allgemeinen Charakter nach die treibende Peitsche schwingt, bis endlich das Ganze von Org.Pl. sempre non ritardando an nach einem nur einen halben Takt langen assai rit. in das kurze, schwere Grave des letzten Taktes ausmündet. In diesen dreieinhalb Schlußtakten liegt das erste Thema der Fuge fest konserviert in den dröhnenden Oktaven des Basses als Symbol dafür, daß der urgesunde Humor des Meisters, diese wichtigste Ingredienz der Max Regerschen Psyche, schließlich doch Siegerin über alles Kleinliche, Philiströse, Griesgrämliche geblieben. Wer den Charakter und Verlauf dieser Fuge ganz allgemein und im Hinblick auf das Wesen und Leben ihres Schöpfers deuten will, der mag in ihrer grenzenlosen Unrast, in ihrem Perpetuum-mobile-Charakter den Ablauf des Regerschen Künstlerlebens überhaupt versinnbildlicht finden, eines Lebens, das in rast- und ruhelosem Schaffensdrange immer wieder und wieder neue musikalische Großtaten ersinnt, bis sich dem allem bei dem furchtbar jäh einsetzenden Grave der letzten Stunde ein gigantisches „Halt!" entgegenstemmt*. —

Nach vorstehender Ausdeutung hätten wir also in dieser symphonischen Phantasie und Fuge die eigentliche Autobiographie, das heißt die eigene Lebenssymphonie des Meisters vor uns, und wir dürfen auf das Titelblatt dieses siebenundfünfzigsten Werkes statt Inferno-Phantasie wohl ungleich treffender schreiben: Des Meisters Wesen und Leben, geschaut in eigener Vision.

Unvergeßlich und für immer denkwürdig wird mir die Stunde bleiben, in der mir Meister Karl Straube dies Werk nebst Regers op. 46 und 52 I auf seiner herrlichen Orgel in St. Thomas in Leipzig vorspielte. Da kam es mir so recht tief zum Bewußtsein, was die deutsche Kunst diesem unerschrockenen, unermüdeten Vorkämpfer für das Lebenswerk Max Regers auf dem Gebiet der Orgelliteratur Großes verdankt. Schätzen wir uns glücklich, daß die Vorsehung uns das Dioskurenpaar Reger-Straube geschenkt! Ersterer hat uns nach bedenklich drohender Verflachung wieder zu einem gesunden, echt deutschen, durch und durch auf Bachscher Basis verankerten Orgelstil verholfen, letzterer ist durch kühne Überwindung der ungeheuren technischen Schwierig-

* Max Reger selbst sah in der Fuge nur das Symbol seines eigenen Lebens nach dem oftmals von ihm gehörten Satze: Andere machen Fugen; ich kann nicht anders als darin leben!

keiten dieser epochemachenden Regerwerke mit der erste Bahnbrecher und Mitbegründer einer neuen, modernen Organistenschule geworden, wodurch in wohltätiger Rückwirkung vor allem auch der deutsche Orgelbau selbst eine ungeahnt mächtige Anregung und Förderung erfuhr (Breslauer Orgel in der Jahrhunderthalle).

Max Regers op. 59: Zwölf Stücke für die Orgel / Ein Einblick in seine Schaffensweise

Die Herrschaft des Geistes über den Stoff ist das Wesen aller Kunst / Robert Saitschick

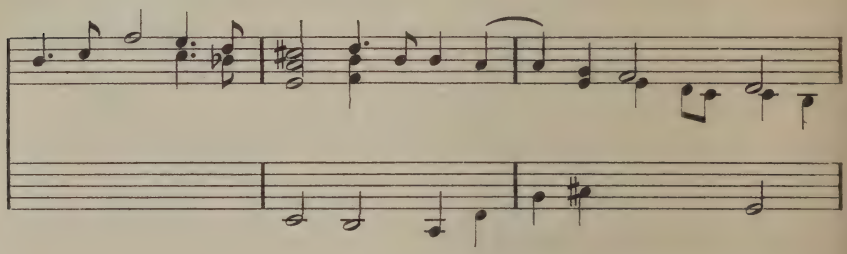
Von den symphonischen Gefilden seines op. 57, diesem das ganze Wesen und Leben unseres Meisters grell beleuchtenden Werke, stieg der rastlos Schaffende alsbald in durchaus freundlichere, weniger aufregende Regionen hernieder, in den Freude und Friede atmenden Bereich seines op. 59*. Es ist das letzte in seiner Heimatstadt Weiden geschriebene Orgelwerk, und ich schätze mich glücklich, von Reger die allererste Niederschrift dieser später so berühmt gewordenen Stücke zum Geschenk erhalten zu haben.

Ob von allen bisher erwähnten Werken noch viele solch erster Skizzen vorhanden sein werden? Wohl kaum. Reger selbst legte damals auf diese Dinge blutwenig Wert. Nach Fertigstellung der Reinschrift hatten diese Skizzen ihren Zweck erfüllt, sie wanderten dann gewöhnlich in den Papierkorb und von da alsbald — auf des Hofes Kehrichthaufen. So wurde mir vom damaligen Bürgermeister der Stadt, Rechtsanwalt Gust. Prechtl (als Reger bereits nach München verzogen war), erzählt, daß er einmal bei einem Spaziergang am Nordende der Stadt einen Holzzaun bemerkte, der über und über mit großen Notenblättern bedeckt war. Bei näherer Untersuchung fand er, daß es lauter mit Bleistift beschriebene Skizzenbogen Regers waren. Dort spielende Kinder hatten sie aus der nahen Abfallgrube gezogen und wahrscheinlich als Schutz gegen den Wind am Zaune befestigt. Welchen Wert würden heute diese Blätter beispielsweise für ein großes, allgemein zugängliches Archiv haben!

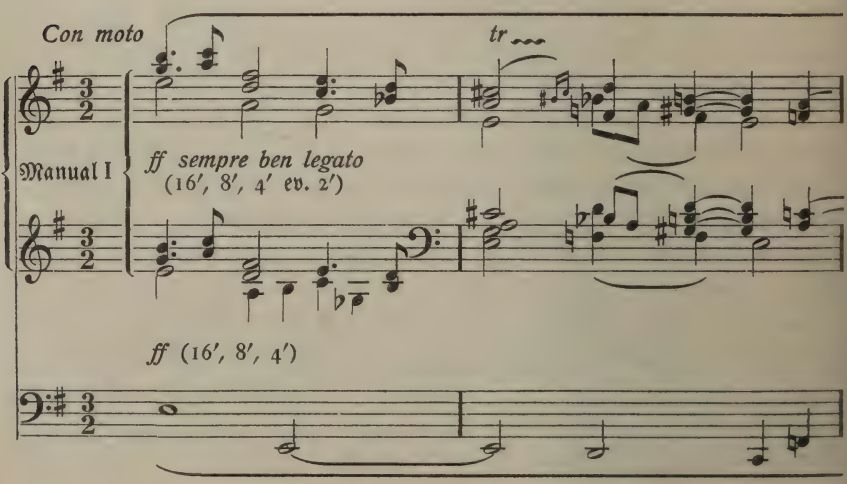
Ich habe bereits auf Seite 109 meines Buches, bei Betrachtung der Skizzen zu Regers in Wiesbaden geschriebenem, bisher ungedruckt gebliebenem ersten Klavierquintett in C Moll kurz angedeutet, wie der Meister beim Geburtsakt

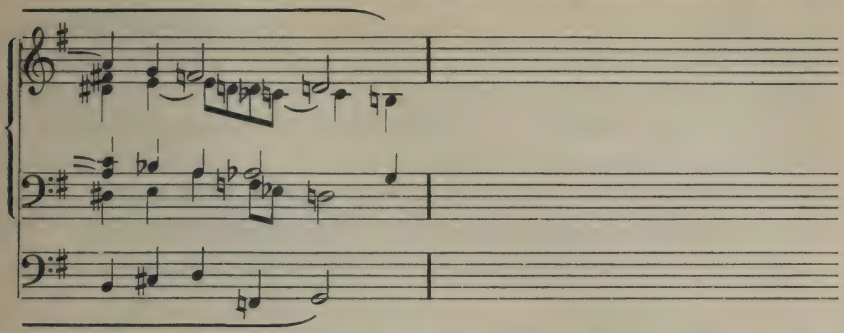
* Erschienen 1901 in der Edition Peters (Nr. 3008 a und b).

seiner musikalischen Gedanken verfuhr, und verweise hier auf diese Stelle zurück. An Hand der nun vorliegenden Skizzen zu dem oben erwähnten Orgelwerk op. 59 möchte ich nun besonders den Regerfreunden der Organistenwelt, speziell den komponierenden, einen noch genaueren Einblick gewähren in die Schaffensweise Regers, indem ich nachstehend jedesmal die ausgearbeitete Stelle der embryonalen, ganz flüchtig hingeworfenen ersten Originalnotierung gegenüberstelle. Bemerkt sei hierbei, daß Reger von dieser ersten, meist ganz unvollkommenen Skizze aus immer sofort die Reinschrift des für den Druck bestimmten Manuskripts anfertigte. Gleich den Anfang des ersten Stückes, des „Präludiums" in Heft 1, skizziert der Meister folgenderweise:

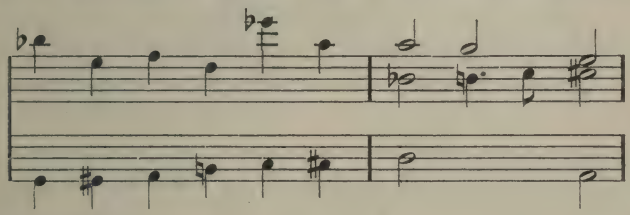


Die Ausarbeitung hat aber folgendes Gesicht:

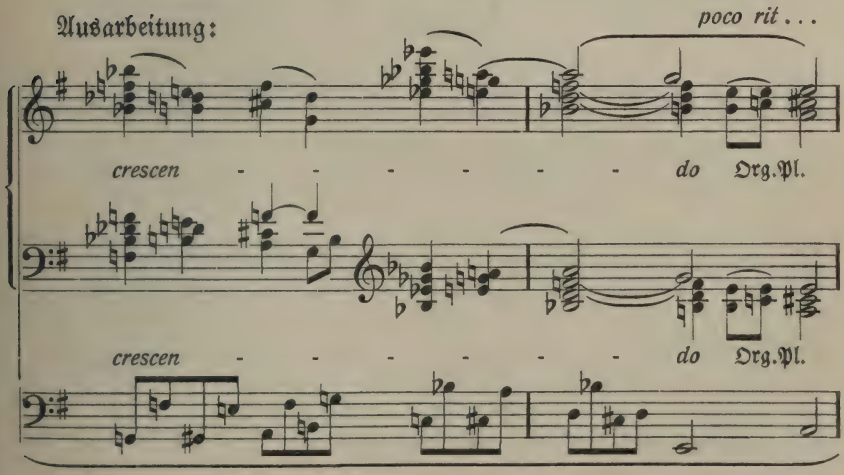




Man beachte in der Skizze oben das Fehlen jeglicher Vorzeichnung, der Baßnoten im ersten Takt und des ganzen Parts der linken Hand und die nur teilweise Notation des Alt. Die letzten fünf Takte des Stückes fehlen in der Skizze ganz; sie sind also, obwohl sie durchweg Neues bringen, aus dem Stegreif direkt in Reinschrift gebracht worden. Die vollgriffigen Takte 10 und 11 dieses Präludiums (Seite 4 und 5) sehen in der Urschrift so aus:

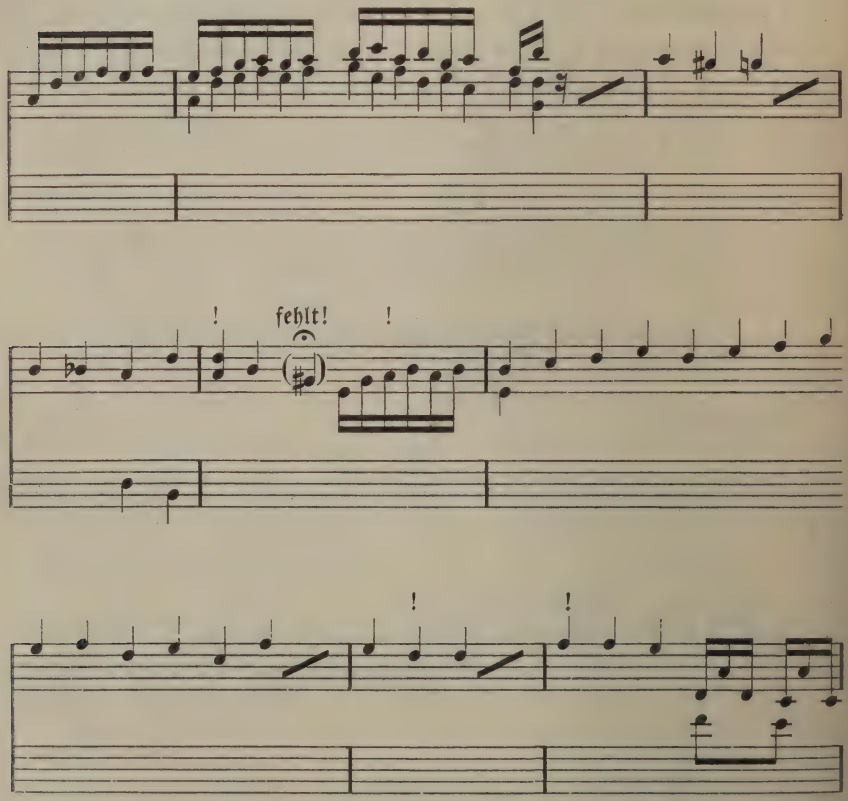


Ausarbeitung:

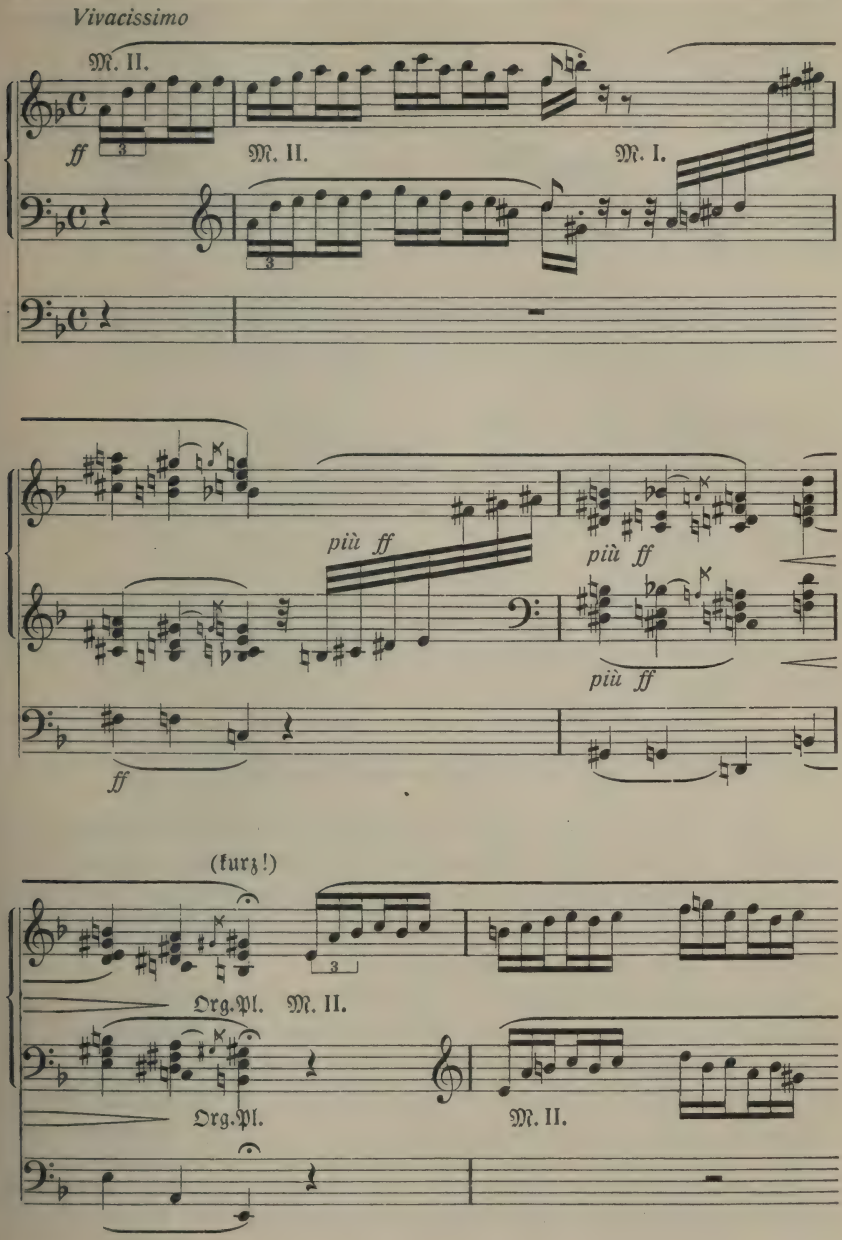


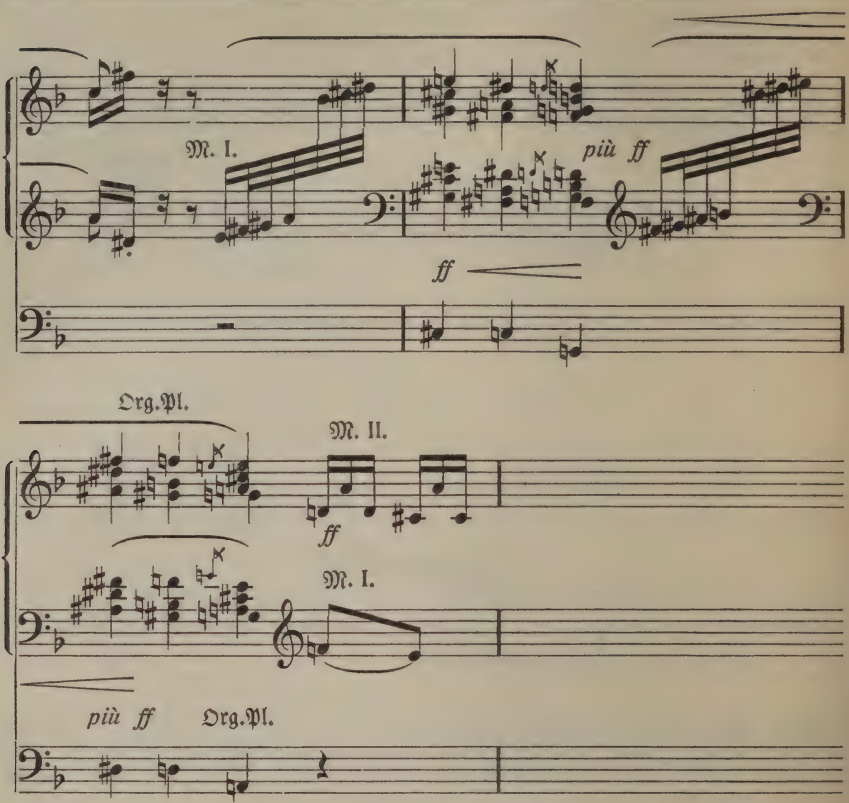
Man besehe sich hier besonders den Baßpart der Urschrift, der die Figuration der späteren Ausarbeitung nicht einmal andeutungsweise enthält. Reger bedient sich zur Andeutung des figurativen Elements oft auch einer Art Kurzschrift, meist einer Anfangsnote und eines schiefen Striches. Oft schenkt er sich auch diese Anfangsnote und begnügt sich mit dem simpeln Strich allein zur Darstellung von notenreichen „Gängen". (Siehe hier das nächste Beispiel und Herrn Studienrat Fehrs Brief in den Anmerkungen Seite 300.)

Nachstehend die sieben ersten Takte der Urschrift der prächtigen „Toccata" Nummer 5 Seite 20:



Man vergleiche damit die folgende Ausarbeitung:


Vivacissimo
M. II.
ff
M. II.
M. I.
più ff
più ff
più ff
ff
(kurz!)
Org.Pl.
M. II.
Org.Pl.
M. II.

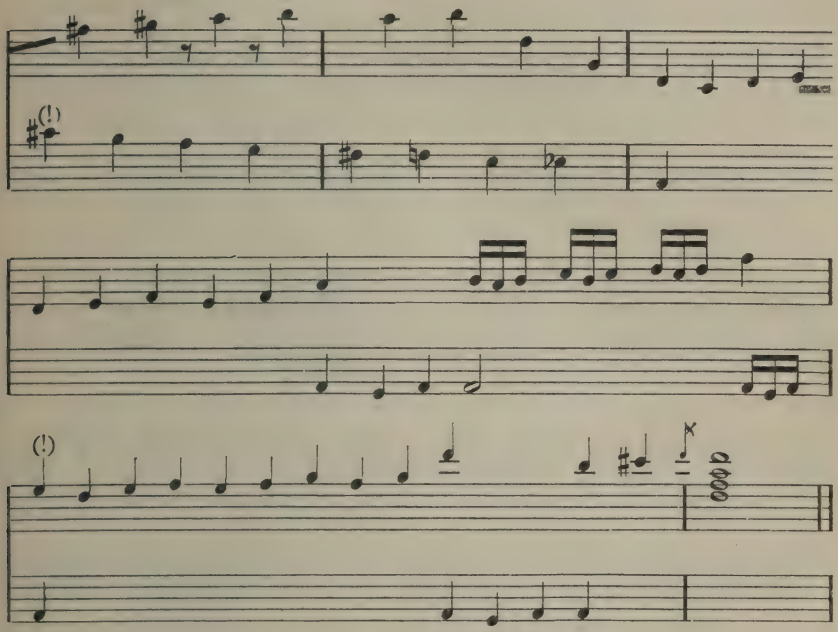


und man wird konstatieren müssen, daß Reger bei seinem Schaffen nicht nur ungeheuer rasch entworfen hat (das Ganze ist in flüchtigster, oft genug kaum lesbarer Schrift skizziert), sondern daß ihm allein schon die ganz unvollkommene Fixierung der melodischen Kontur genügte zur Darstellung der verwickeltsten, dissonanzengespicktesten Gebilde*.

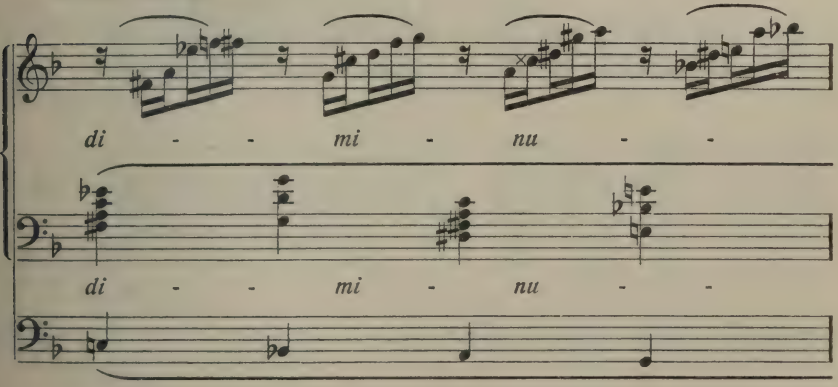
Wie der Meister bei seinem Schaffen besonders die Mittelstimmen singen und klingen hört, das wäre aus unzähligen prächtigen Beispielen zu entnehmen. Nachstehend nur eines der vielen. Es ist der Schluß des letztgenannten Stückes, der Toccata (Nummer 5), bei der Reger in der Skizze trotz der verwegensten Chromatik in den Innenstimmen nur die Baß- und höchste Dis-

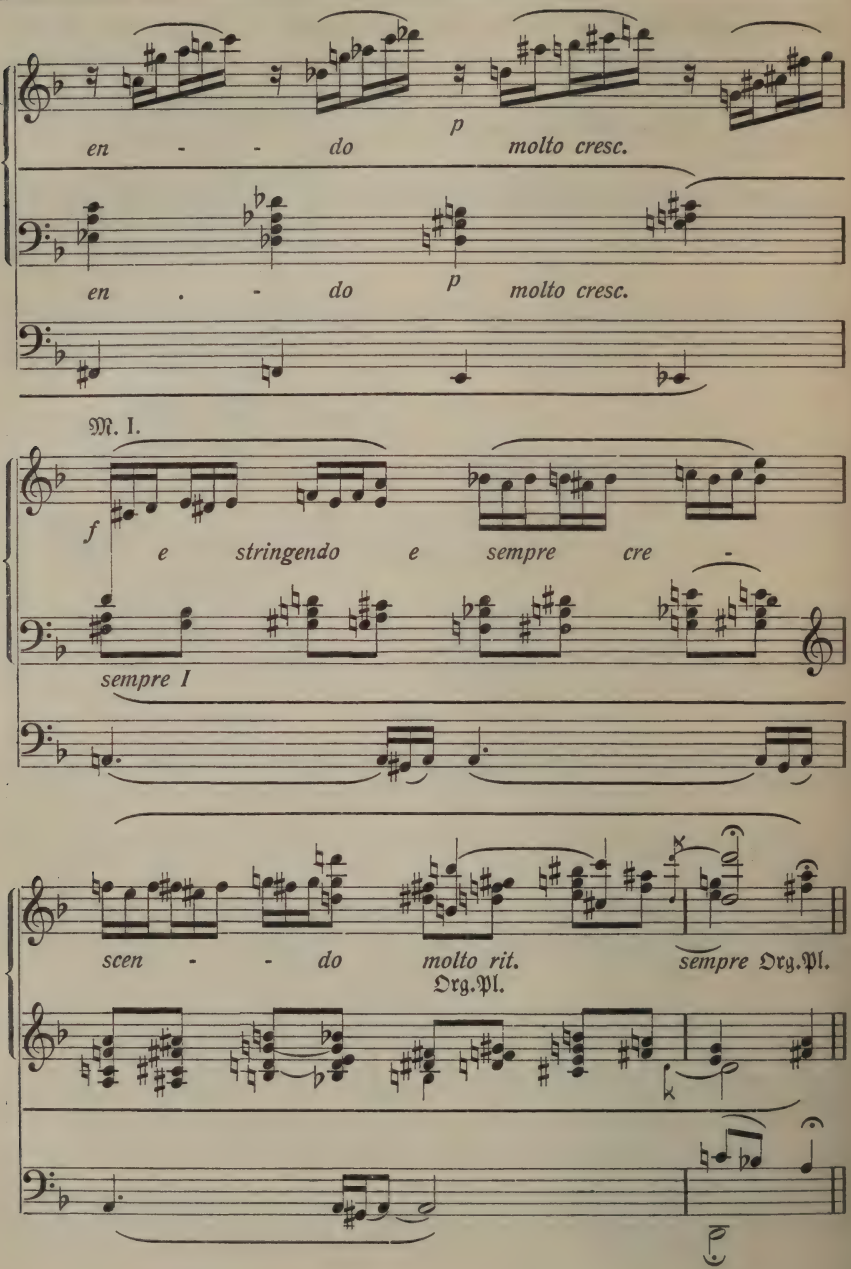
* Aus fast allen Skizzen ist übrigens klar zu erkennen, daß in Regers musikalischem Denken und Schaffen das melodische Moment immer das Primäre ist.

kantnote andeutet. Man beachte auch hier wieder den stereotypen schiefen Strich am Anfang der Skizze, und die Weglassung der meisten Versetzungszeichen. Die ersten beiden Takte des Basses sind merkwürdigerweise in der Skizze eine Oktave höher notiert.



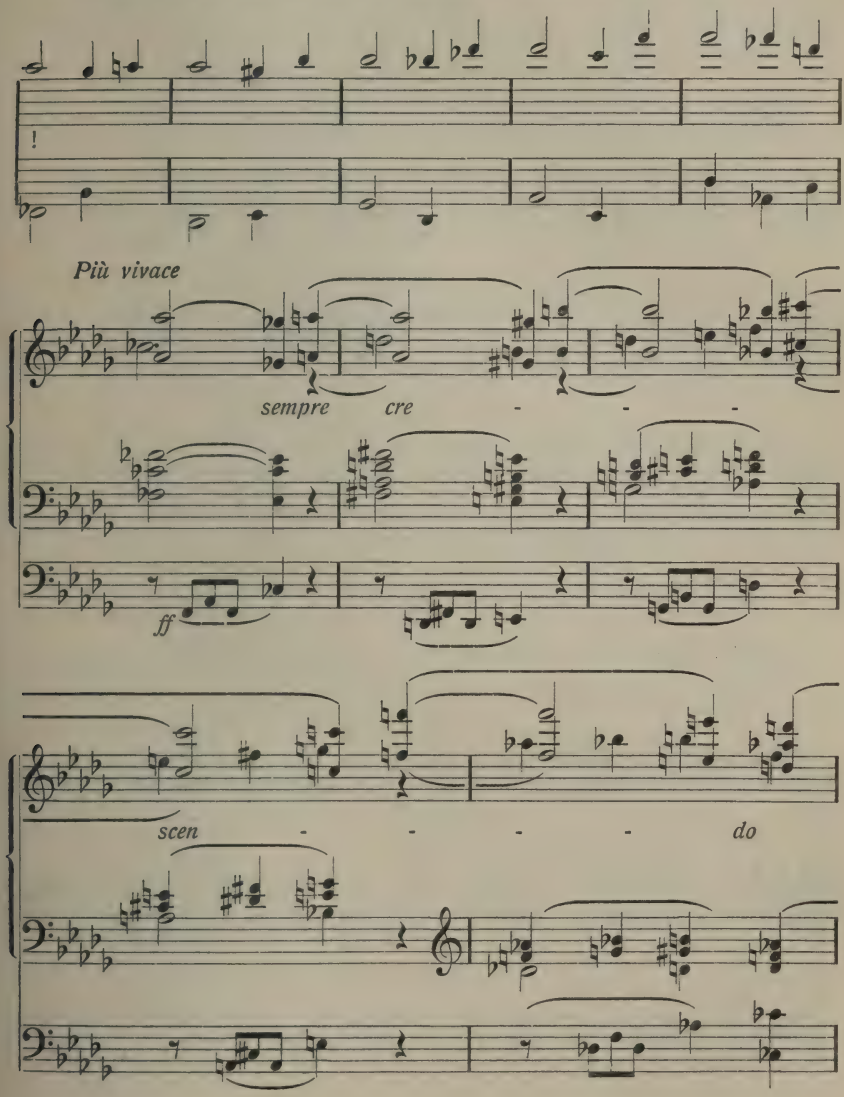
Ausarbeitung:




p
en - - do molto cresc.
en . - do p molto cresc.
M. I.
f
e stringendo e sempre cre -
sempre I
scen - - do molto rit.
Org.Pl.
sempre Org.Pl.

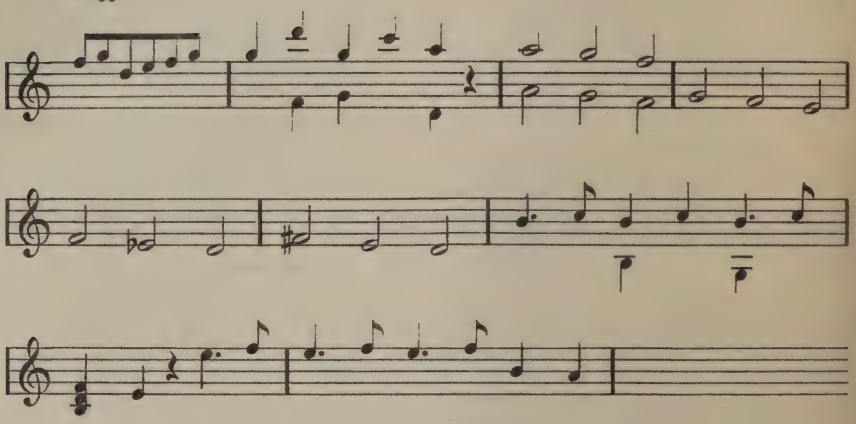
Sequenzenartige Stellen, wie die prachtgesättigte Episode Seite 17 des herrlichen, mit Recht vielgespielten „Benediktus", erfahren in der ersten Niederschrift oft eine fast summarische Andeutung.

Man vergleiche in nachfolgender Gegenüberstellung nur die Bässe:



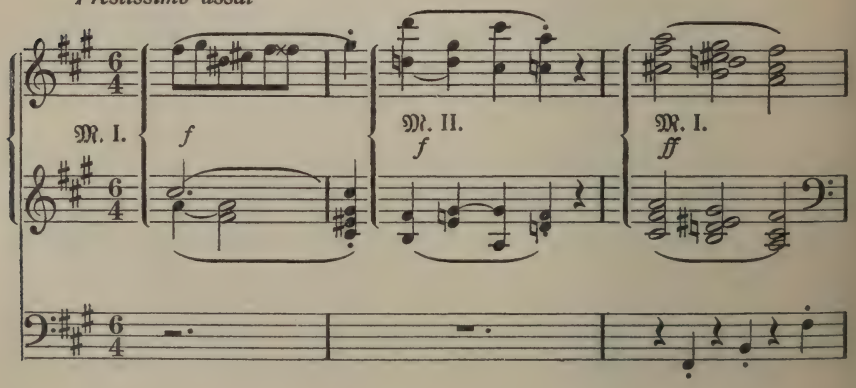
Manchmal scheint der Komponist kräftig an Raum sparen zu wollen: er begnügt sich statt der drei für die Orgel üblichen Systeme mit einem einzigen. So sehen die ersten neun Takte des zehnten Stückes (Capriccio) in der Skizze folgendermaßen aus:

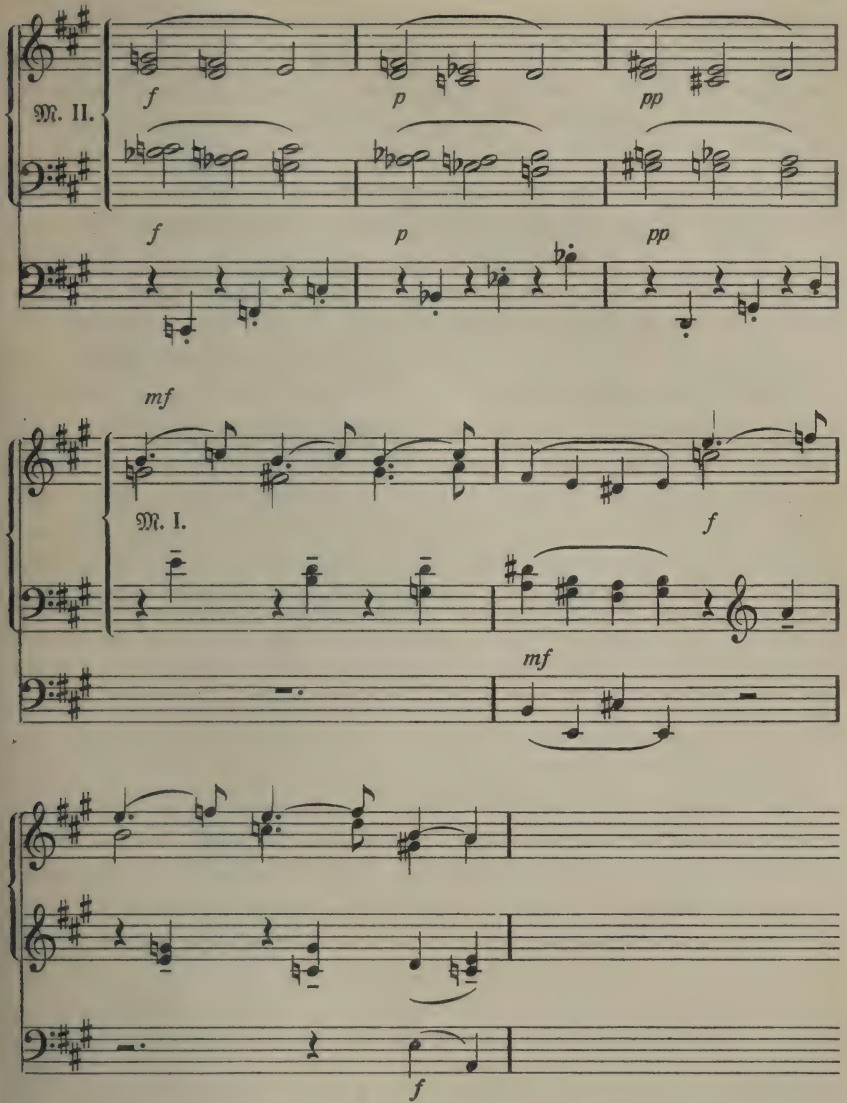
Skizze:



Ausführung:

Prestissimo assai





Diese wenigen Zitate, wie das weiter unten sich findende Faksimile eines Orgelpräludiums in C Moll, von dessen Entstehung noch die Rede ist, dürften hinreichend zeigen, wie Reger an seinem Schreibtisch „ar-

beitete". Trotz der ungeheuren Flüchtigkeit, der scheinbaren Unvollständigkeit und Ungenauigkeit dieser ersten Niederschrift war sie dem Meister vollkommen genügend zur Fixierung alles Wesentlichen in Harmonie und Melodie. Auf Grundlage dieser dürftigen, stellenweise oft ganz hieroglyphenartigen Andeutungen vollzog sich dann rasch und sicher der Prozeß der Ausarbeitung, ganz einerlei, ob es sich dabei um ganz einfache homophone oder um die verwickeltsten kontrapunktischen, beziehungsweise kompliziertesten harmonischen Verhältnisse handelte. Welch ungeheure geistige Konzentrationskraft, welch schrankenlos sichere Handhabung aller technischen Mittel der Darstellung, wenn man weiterhin erwägt, daß das alles „ohne Klavier", also einzig durch die reine Klangvorstellung, durch intensivste Betätigung des „inneren Ohres" zustande kam!

War mein Freund über Störungen bei dieser tief geistigen Arbeit begreiflicherweise nicht immer sehr erbaut, so habe ich es doch mehrmals erlebt, wie Reger an seinem Schreibtisch an einer verwickelten Doppelfuge rüstig weiterarbeitete, während ein eben angekommener Besuch im gleichen Zimmer längere Zeit mit Vater und Mutter unsres Künstlers sich lebhaft unterhielt*.

Trotz der großen Schnelligkeit, mit der auch die Reinschrift zustande kam, verfuhr hier der Meister doch mit ungeheurer Genauigkeit, mit peinlichster Gewissenhaftigkeit. Zuerst wurde mit schwarzer Tinte der gesamte Text, also das bloße Notenbild, in Reinschrift gebracht, dann erst wurden mit roter Tinte sämtliche Vortragszeichen, Phrasierungs-, Strich- und Bindebögen eingezeichnet. Mit einer ganz gewöhnlichen 0,75-Feder kam dadurch ein Gesamtnotenbild zustande, das bei einer energischen, kräftigen und ungemein prägnanten Notenschrift an sich schon ein graphisches Meisterwerk darstellte. Mit den Jahren und bei der stets anhaltenden ungeheuren Schaffenskraft steigerte sich naturgemäß diese Sicherheit der Darstellung noch ganz wesentlich, und ich habe damals schon wahrnehmen können, daß er kleinere, für

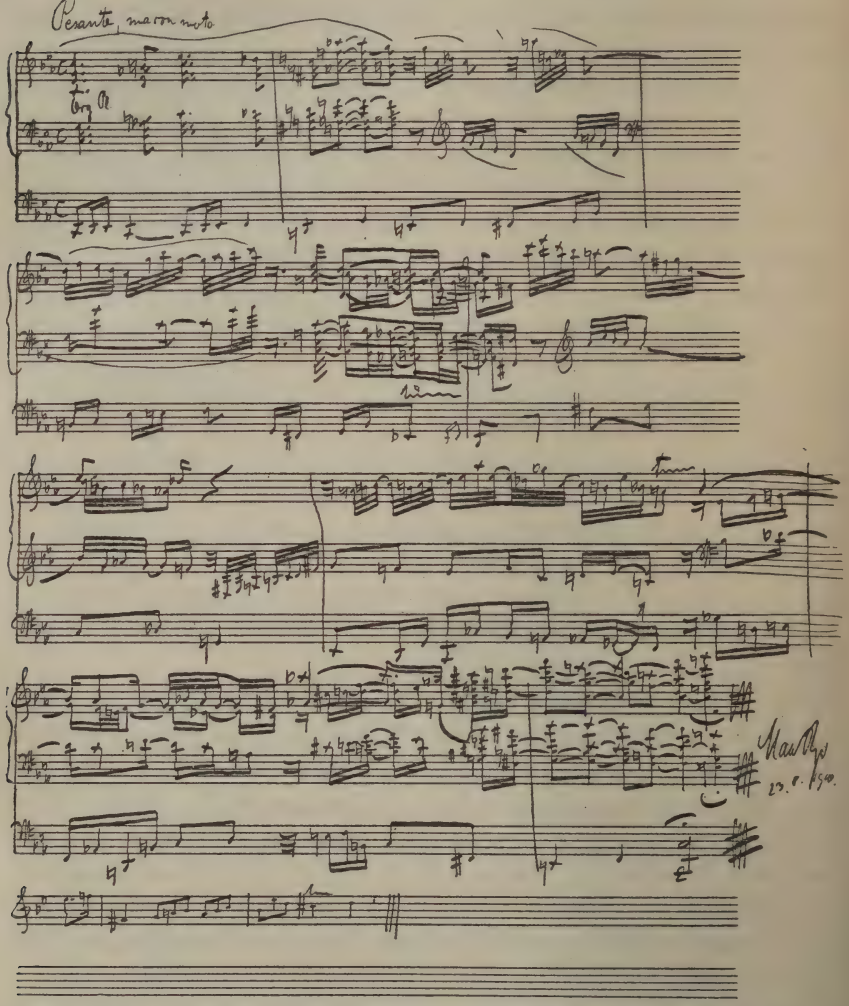
* In dieser Beziehung berichtet auch Ähnliches Dr. Fritz Stein als Augenzeuge bei Regers Niederschrift der letzten Partiturseiten des 100. Psalms (in Nr. 18 der Neuen Musikzeitung, Jahrgang 1916). Er schreibt: Die gewaltige Krönung jener grandiosen Doppelfuge, wo zu all den kontrapunktischen Künsten der sich verschlingenden beiden Themen noch der Choral „Ein feste Burg" tritt, schrieb Reger ohne jede Vorlage direkt in die Reinpartitur mit einer Schnelligkeit, mit der kein Berufskopist hätte Schritt halten können, erzählte dabei ununterbrochen seine „neuesten Geschichten", im Stockwerke darüber übte jemand Klavier, und im Nebenzimmer spielten in lauter Fröhlichkeit die Kinder!

Zeitschriften bestimmte Musikstücke sofort in vollendeter Reinschrift zu Papier brachte. Später soll er ganz grandiose Sätze, wie beispielsweise den letzten Satz der Hiller-Variationen (die große Fuge) für Orchester sofort in Partitur niedergeschrieben haben. — Freilich, wenn ich zurückdenke, wie Reger bereits sein allererstes Werk, eine Art Ouvertüre für kleines Orchester und Klavier, zum Teil in meinem Zimmer vor meinen Augen „rein" niederschrieb, so vermag uns das alles nicht mehr in Erstaunen zu versetzen. Er brachte eben seine Musik zu Papier, wie gewandte Leute einen Brief schreiben.

So kam Reger einst an einem heißen Augusttag in mein Arbeitszimmer und entdeckte da auf meinem Schreibtisch einen Band Notenpapier, auf dem ich mir selbst eine Reihe von Orgelstücken namhafter Komponisten zusammengeschrieben hatte. Mein Freund las die Sachen flüchtig durch, lächelte und meinte: „Hast ja nicht viel Gescheites darin. Schreib' ich dir was andres herein. Aber eine feine Limonade kostet es!" Und sofort ging es ans Schreiben. Ich beeilte mich natürlich, meinem Freunde die gewünschte Limonade zu bereiten, und hatte bereits einige Minuten nach Fertigstellung meines Gebräus das Vergnügen, ein inzwischen geborenes, eine Seite langes Festpräludium in C Moll begrüßen zu dürfen, das schon auf dem Flügel, auf welchem wir es sofort zusammen spielten, gar prächtig klang. Ungleich eindruckmächtiger wirkte es natürlich auf meiner schönen neuen Stadtpfarrkirchenorgel, wo ich es später zur Ehre Gottes und zum Andenken an den abwesenden Freund noch gar oftmals feierlich erklingen ließ. Das prächtige Stück sei umstehend als Faksimile wiedergegeben.

Regers op. 59 ist auch um dessentwillen noch von besonderer Bedeutung, weil der Meister hier zum erstenmal die kleinere Form des Stimmungsbildes für Orgel pflegt, und zwar enthält das erste Heft Bilder allgemeinen, neutralen Charakters, das zweite Heft aber Stimmungsbilder mit religiösem Einschlag, wie Nummer 7 (Kyrie eleison), Nummer 8 (Gloria in excelsis), Nummer 9 (Benediktus), Nummer 12 (Tedeum). Der Katholik Reger versenkt sich hier in die erhabenen Mysterien der Messe und schafft dabei wundersame, feingeäderte Gebilde, die in ähnlichem Sinne programmatisch konzipiert zu denken sind, wie etwa die Choralphantasien. „So ist beispielsweise das herrliche Kyrie eleison kaum stimmungsreicher und in seiner Melodik wirkungsvoller zu denken, und repräsentiert ebenso wie das in seinem Ausdrucksreichtum bestrickende Benediktus eines der schönsten und innerlichsten Werke des Komponisten!" (Bruno Weigl.)

Die sämtlichen zwölf Stücke hat der Meister in vierzehn Tagen geschrieben. Jeden Abend (Sonntags ausgenommen) brachte er mir ein druckreif geschrie-



benes Stück und dazu den mir jedesmal als Geschenk überlassenen Bogen der ersten Niederschrift, den ich immer mit dem betreffenden Datum versah. Nummer 1 trägt den 17. Juni, Nummer 12 den 1. Juli (1901) als Datum.

Max Regers Kammermusikwerke / Op. 49, 54 und 64

Unser Meister hat sich in seinem letzten Weidener Jahre (1900/01) nicht ausschließlich nur mit der Komposition von Liedern, Klavier-, Violin- und Orgelstücken beschäftigt, sondern auch die große Form der Kammermusik nicht aus dem Auge verloren. So schenkte das unbegreiflich fruchtreiche Halbjahr 1901 uns noch fünf bedeutungsvolle Werke dieser Gattung: zwei Klarinettensonaten (op. 49 in As Dur und Fis Moll), zwei Streichquartette (op. 54 in G Moll und A Dur) und endlich ein großes Klavierquintett (op. 64 in C Moll). Man kann daraus ersehen, wie rasend fleißig der Unermüdliche gearbeitet haben muß.

Mit der Entstehung der beiden Klarinettensonaten hatte es folgende Bewandtnis: In Weiden besaßen wir damals einen vorzüglichen Klarinettisten, den städtischen Kapellmeister Johann Kürmeyer, mit dem ich manche Stunde musizierte. Dessen Können war von vollendeter künstlerischer Reife, da er nach mehrjähriger Betätigung als Soloklarinettist in einer Regimentskapelle auch noch zwei Jahre lang die musikalische Akademie in München besucht hatte zwecks höchster Ausbildung auf seinem Instrument. Mit Kürmeyer spielte ich nun eines Tages in meiner Behausung die Klarinettsonate op. 120 in F Moll von Brahms, eines der allerletzten und reifsten Werke des Meisters. Während des Spieles trat Reger ins Zimmer, hörte uns zu und sagte, nachdem wir geendet: „Schön, werde ich auch zwei solche Dinger schreiben!" Nach ungefähr drei Wochen schon hatte er sein Wort eingelöst: die beiden Sonaten für Klavier und Klarinette in As Dur und Fis Moll, sein 1901 bei Jos. Aibl (Universaledition) erschienenes op. 49 lag druckfertig vor.

Es ist gewiß merkwürdig, daß Reger zur Klarinettensonate in ähnlicher Weise angeregt wurde, wie Johannes Brahms durch das herrliche Spiel eines Richard Mühlfeld. Aber dessen beiden Sonaten für Klarinette und Klavier gingen bereits zwei Kammermusikwerke voraus, in denen diesem Instrument eine große Rolle zugeteilt ist, sein Klarinettentrio op. 114 und sein Klarinettenquintett op. 115. Wie oft mag sich inzwischen der Meister bei Aufführung dieser Werke in die bezaubernde Klangwelt seines Lieblingsinstruments versenkt haben, ehe er zu seinem op. 120, den beiden Klarinettensonaten in F Moll und Es Dur, die Feder ergriff! Anders bei Reger.

Er hätte in seinem Heimatstädtchen bequem Gelegenheit gehabt, das Eigentümliche der Klangvermählung von Klarinett- und Klavierton eingehend zu

studieren, und Kapellmeister Kürmeyer hätte auf seinem wundervollen, in allen Lagen fein ausgeglichenen Konzertinstrument gerne alles Wünschenswerte mit ihm durchgeprobt. Aber Reger verzichtete darauf. Ihm genügte der erste Anreiz, und so setzte er frisch und mutig den Fuß auf das bislang von ihm noch unbetretene Terrain und schuf frei und sicher aus der abstrakten Klangvorstellung heraus sein Doppelopus Nummer 49, sein würdiges Gegenstück zu dem letzten Kammermusikwerk des großen Johannes.

Im raschesten Zuge wurde es niedergeschrieben. Aber erst als die vier Sätze der ersten Sonate in As fix und fertig waren, verschrieb sich Reger unseren wackeren Kapellmeister zur erstmaligen Durchnahme. Unvergeßlich ist mir die Probe, der außer mir vor allem auch die Eltern und die Schwester des Meisters beiwohnten. Wie freute ich mich, daß nun endlich meinem Freunde Gelegenheit gegeben war, im Familienkreise selbst an einem größeren zyklischen Kammermusikwerke sein großes, reiches Können zu zeigen!

Kürmeyer, der seinen Part im voraus gewissenhaft durchstudiert hatte, entledigte sich seiner nicht leichten Aufgabe in bester Weise und zur vollen Zufriedenheit des Meisters. Und so kam es, daß vor allem der kritische Vater, der für die Klarinette ohnehin eine große Vorliebe besaß (noch mehr schwärmte er freilich für die Oboe), von einem jeden Satz hochbefriedigt war. Die beiden Eckſätze, die durchaus starkes Brahmssches Gepräge tragen, wurden wegen ihrer schwereren Verständlichkeit und versteckten Schönheiten sogleich mehrmals wiederholt. Am meisten entzückt waren wir aber alle besonders von dem eingänglichen anmutvollen zweiten Satze mit seiner wunderlieblichen Sostenutoepisode, die dreimal leise anklingt an das traute Volkslied: „Ach, wie ist's möglich dann", und von dem weltabgewandten, verträumten Larghetto, dessen Mittelsatz bei Più mosso assai (B Moll) freilich ein gar zorniges, aber rasch verfliegendes Erwachen zeigt. Mit diesem sehnsuchtsvollen Gebilde hatte sich sein Schöpfer in aller Herzen gesungen. Der letzte Satz (As Dur $^6/_4$ Prestissimo assai) atmet wieder gesunden, ja fast ausgelassensten Humor, der der Oboe stellenweise vielleicht noch besser zu Gesichte stünde, aber auch „Fräulein Klarinette", abgesehen von dem geforderten großen Stimmumfang (drei Oktaven!) ganz vorzüglich kleidet.

In dem Glücksgefühl, etwas Gutes geschaffen zu haben, ging mein arbeitsfroher Freund nun unverweilt daran, diesem der strahlenden, brillanten B-Klarinette gewidmeten op. 49 a ein würdiges Seitenstück zu geben. Und in raschester Folge entstand nun sein gleichfalls viersätziges Pendant für die

milde, poetische A-Klarinette. Wieder lauschte unsere kleine Gemeinde andachtsvoll dem herrlichen Vortrage unsrer beiden Meister, die sich mit ganzer Seele ihrer Aufgabe widmeten.

Und das neue Werk war dieser Hingabe auch würdig, denn es zeigt im Vergleich zur vorausgegangenen in allen vier Sätzen fast einen noch größeren Reichtum in der Erfindung, eine bedeutendere Gestaltungskraft und größere thematische Geschlossenheit. Mit Wonne vertieft sich der Meister in die Klangwelt der Klarinette und schafft aus ihr heraus besonders in dem entzückenden Larghetto die köstlichsten Bilder. Der Klavierpart ist dabei überall nur der willige Diener, dem man es deutlich anmerkt, wie stolz er sich fühlt, diesen warmen, eindrucktiefen Tönen der Klarinette Unterstützung verleihen zu dürfen. Was der gute Vater unseres Meisters wohl bei diesem durchweg Neuland kündenden Opus empfunden, gedacht haben mag?! Auf alle Fälle war seinem Skeptizismus gegen die neue böse „Unmusik" nun ein für allemal die Spitze abgebrochen und Reger der Jüngere nun glänzend rehabilitiert. Das war Lohn, der reichlich lohnte. —

Ein Blick auf das Gesamtverzeichnis der Regerschen Werke zeigt, daß der Meister später noch zweimal auf die Klarinette als Kammermusikinstrument zurückkam, und zwar in seiner bei Bote & Bock erschienenen Sonate für Klarinette und Klavier op. 107 und in seinem wohl als Schwanengesang anzusprechenden op. 146, seinem Quintett in A Dur für Klarinette, zwei Violinen, Bratsche und Violoncello, und somit beschließt unser Meister seine künstlerische Tätigkeit in gleicher Weise wie Brahms mit einem Kammermusikwerk, in dem der Klarinette eine bedeutsame Rolle zugedacht ist.

Die lange Spanne Zeit von zwölf Jahren ließ unser Meister verstreichen, bis er sich endlich wieder energisch der schwierigsten Gattung der Kammermusik näherte, von der sein musikalisches Schaffen eigentlich den Ausgang genommen, dem Streichquartett. Der Winter 1889 bis 1890 war die Entstehungszeit seines ungedruckt gebliebenen Streichquartetts in D Moll (siehe Seite 48), jenes wichtigen ersten Werkes, das entscheidend gewesen bei Regers Berufswahl. Erst 1901 sollte er auf diese Musikgattung wieder zurückkommen: es erschienen in diesem Jahre bei seinem damaligen Hauptverleger Joseph Aibl (jetzt Universaledition) seine Streichquartette in G Moll und A Dur unter der Opuszahl 54.

„Warum," fragt man sich hier, „diese lange Zwischenpause?" Zuerst wohl

auf Grund einer ganz nüchternen, praktischen Erwägung: Es wäre sicherlich in der Zeit, wo die musikalische Welt von Regers Schaffen noch so blutwenig Notiz nahm, für den Komponisten sowohl wie für den Verleger recht unrentabel gewesen, Streichquartette zu komponieren und zu veröffentlichen. Wegen dieses rein materiellen Grundes war ja bereits Regers Klavierquintett in C Moll, das große, abschließende Werk der Wiesbadener Zeit, immer wieder ins Hintertreffen und schließlich überhaupt nicht mehr zur Drucklegung gekommen. Unzweifelhaft war es nach verschiedenen Seiten hin viel praktischer, in dieser schweren Zeit des Kämpfens und Ringens vorwiegend auf Lieder, Chorwerke, Klavier-, Violin- und Orgelstücke und kleinere Kammermusikwerke zu denken. Anderseits dürften wir aber auch kaum fehlgehen, wenn wir annehmen, daß Reger sich erst die höchstmögliche Technik, besonders in der schrankenlosen Handhabung des Kontrapunktes, zu eigen machen wollte, bevor er mit einem Werke hervortrat, das die Beherrschung der feinsten und heikelsten Form der Kammermusik forderte. Nun, in diesen zwölf Jahren ununterbrochenen, rastlosen Schaffens hatte sich unser junger Held gewiß alles nur nötige Rüstzeug geschmiedet, um auch auf diesem Kampffelde in Ehren bestehen zu können.

Äußere Anregung zur Betätigung auf diesem Gebiete bot unser musikarmes Städtchen freilich so gut wie keine. Hin und wieder verirrt sich ja auf der Durchreise ein Künstlerquartett in unsere Mauern; aber während des ganzen dreijährigen Aufenthalts Regers in seiner Heimatstadt wird dies kaum einmal der Fall gewesen sein. So war er hier wieder ganz und gar auf sich selbst gestellt. Sein wundervolles Innenleben im Bunde mit einer stetig wachsenden formgestaltenden Kraft und Sicherheit drängte ungestüm auch hier nach Offenbarung und schuf dieses grandiose Doppelwerk 54, das neben den großen Orgelwerken sicherlich mit den bedeutsamsten Höhepunkt des bislang erreichten künstlerischen Könnens und Wollens Max Regers darstellt.

Form und Charakter des Streichquartetts verlangen bekanntlich gebieterisch in jeder Note kristallene Klarheit, weisestes Haushalten im Gebrauche der Mittel, also in allem die höchste künstlerische Selbstzucht. Hier rächt sich jedes Flunkernwollen, jeder kleinste Mangel unerbittlich. Mit überlegener Sicherheit hat der Meister aber die Probe bestanden, alle sich zeigenden Klippen kühn umschifft. Wer jedoch in diesen beiden zyklischen Stücken einen „Revolutionär" und einen „Anarchisten" suchen wollte, wie man Reger damals vielfach so liebenswürdig zu benamsen pflegte, würde sehr enttäuscht sein. Nein, man kann nur staunen,

wie höchst pietätvoll er die altehrwürdige Form des Streichquartetts behandelt, und wie er sich in ihr so wohl fühlt wie der Fisch im Wasser. Nicht ein Zerbrechen, vielmehr ein Erfüllen dieser Formen mit neuem, starkem Geiste gewahren wir hier, wohin wir auch blicken: in den prachtvoll sich entwickelnden Außensätzen, in den beiden wundervollen langsamen Sätzen und in dem geist- und lebensprühenden Vivace assai des ersten Werkes (das zweite Quartett in A Dur entbehrt eines schnellen Mittelsatzes). Diese ganze Musik ist durchglüht von wärmster Sinnesfreude, von Lebenslust und Tatendrang. An allen Ecken und Enden schwingt hier vor allem der große Humorist Reger sein unerbittliches Zepter, um damit allen denen ein kräftig Schnippchen zu schlagen, die da wähnten, wenn man so ungeheuer ernste, abgrundtiefe Musik für Orgel geschrieben, dürfe man kein heiteres Gesicht mehr machen. —

Über das letzte große Kammermusikwerk, das Reger in Weiden schrieb, sein Klavierquintett op. 64 in C Moll (für Streichquartett und Klavier), kann ich mich wohl kurz fassen. Seine Entstehung fällt in die Zeit, wo die Familie Reger sich schon zur Übersiedlung nach München rüstete. Mein Freund sprach da auffallend wenig mehr über seine künstlerischen Ziele. Aber aus seiner stets gleichmäßig stark anhaltenden Schaffenslust und aus den immer komplizierter werdenden Partituren konnte man schon ungefähr ahnen, wohin die Reise gehe und wie tief noch immer sein schöpferischer Brunnen sei. Ich gestehe aber hier freimütig zu, daß mich bei dieser ungeheuren Produktionskraft manchmal wirklich ein geheimes Bangen beschlich vor der Möglichkeit einer vorzeitig eintretenden Erschöpfung. An unseren gemütlichen Schaffkopfabenden neckten wir den Meister auch nicht selten und gaben oft scherzend der Befürchtung Ausdruck, wie schlimm doch so ein armer Komponist daran sei, dessen schöpferische Kraft eines Tages unerbittlich zu versiegen begänne, was doch schon alles dagewesen sei, und so weiter. Darauf kam dann immer in höchst gleichmütigem Tone zurück: „Na, Kinder, habt nur keine Angst; es wird mir schon noch ein bißchen was einfallen!" — Daß ihm bei Entstehung dieses zweiundsiebzig Partiturseiten langen Klavierquintetts wieder sehr viel eingefallen, sieht man wohl auf den ersten Blick. Der tiefer Eingeweihte findet in dem dreisätzigen Werke reichstes polyphones und harmonisches Leben und vor allem einen weiteren energischen Ruck vorwärts in der Stilentwicklung. Ein großer Wille, von der Brahmsschen Art loszukommen, ist hier überall deutlich zu bemerken, vor allem aber das bewußte Streben, in der Melodiebildung und Melodieentwicklung konsequent neue Wege zu gehen.

Wie weit dieser Schritt bis zu diesem Zeitpunkt bereits gediehen, ließe sich durch analytischen Vergleich mit seinem noch in Wiesbaden entstandenen ersten Klavierquintett in C Moll leicht im einzelnen nachweisen, würde aber hier zu weit führen.

Regers Melos mit seiner rezitativischen Beschaffenheit ist nicht die Folge einer plötzlichen Entdeckung gewesen, sondern langsam aus der nachhaltigen Beschäftigung mit Joh. Seb. Bach, besonders aber mit dessen Orgelwerken hervorgegangen. Ob auch die Werke Franz Liszts für diese Art des rezitativischen Melos ausgangsbildend in Betracht kommen, wie Dr. Hugo Leichtentritt meint (Neue Zeitschrift für Musik, Nummer 44 vom Jahre 1905), glaube ich verneinen zu müssen. Reger hat sich mit den Werken Liszts in den Jahren, wo ich um ihn war, sehr wenig beschäftigt. Viele seiner Stücke waren ihm unsympathisch, und selbst des Meisters Klaviersonate in H Moll, die er erst in Weiden genauer kennen lernte, konnte ihn nicht befriedigen. Ja, er legte hier den Finger auf Stellen, die ihm gar grausig schwach erschienen und die Freude am ganzen Werk verdarben.

Daß nun dieses melodisch und rhythmisch reichentwickelte Regersche Melos auch wiederum eine viel reichere harmonische Unterlage verträgt, als ein geschlossener, ebenmäßig aufgebauter Gesang, ist einleuchtend. „Dies haben alle Meister der Oper von Monteverdi an bis Wagner wohl gefühlt. Sie alle behandeln das Rezitativ harmonisch viel reicher als die Arie. Es ist gerade nicht schwierig, ein Sätzchen in C Dur zu schreiben, das Akkorde mit sämtlichen chromatischen Tönen enthält, ohne deswegen seine C Dur-Natur einzubüßen. In solchem Sinne wird die Bedeutung des Chroma als farbiger Schmuck sehr deutlich. Schon frühere Meister, besonders Bach, Chopin, Wagner und Liszt, haben diese Art der Zierchromatik oft angewendet; auch Reger versteht sich auf diese Kunst ausgezeichnet. Er geht jedoch stellenweise, wo es am meisten Regerisch klingt, noch weiter. Basierte man früher auf die diatonische Dur- oder Molltonleiter, so scheint es, als ob bei Reger manchmal die chromatische Tonleiter zugrunde liege; sie existiert nun einmal, und doch ist noch keiner vorher auf den Einfall gekommen, mit ihr so zu schalten wie mit der diatonischen. Die rezitativische Art seines Melos gestattet es Reger nun, die chromatische Tonleiter für seine Musik in so weitgreifender Weise zu verwenden ... Am ehesten mag man vielleicht der Regerschen Harmonik beizukommen, wenn man sie nicht als ein wogendes Hinundher von tausend verschiedenen Akkorden ansieht, wozu allerdings manche Abschnitte

beim ersten Hören verleiten mögen, sondern als sehr häufige Abweichungen von einem gegebenen festen Punkte*."

Diesen festen Punkt erkennt Leichtentritt ganz richtig in dem tonischen Dreiklang, beziehungsweise in der tonischen Kadenz. Wenn Verfasser bei so manchem erstmals gehörten Stück in formaler oder harmonischer Hinsicht zweifelnd den Kopf schüttelte, spielte mein Freund statt aller Antwort und wie zur Beschwichtigung meist nichts als eine einfache Kadenz nach dem Urschema I, 4, 5, I, zur Andeutung dafür, daß sich schließlich seine ganze Harmonik, ja alle Formen seiner Musik auf diesen einfachen Grundtyp bringen ließen**.

Regers Kadenz- und Melodiebildung, sowie auch dessen Modulationsweise zum eingehenden Studium zu machen, an der Hand seiner „Texte" fleißig Analyse zu treiben, wäre sicherlich eine äußerst anregende Sache für einen jeden denkenden Musiker. Nur schade, daß auch die neueren theoretisch-praktischen Werke über Harmonik noch so auffallend wenig davon Notiz nehmen.

Mit diesem op. 64 hat unser Meister seine kompositorische Tätigkeit in Weiden abgeschlossen. Im Frühjahr 1901 schon war wegen des stark leidenden Zustandes des Vaters dessen Pensionierung erfolgt und deshalb von der Familie beschlossen worden, nach München überzusiedeln. Diese Stadt wurde gewählt vor allem im Hinblick auf des Sohnes Zukunft. Die Eltern waren wohl der ganz richtigen Ansicht, daß letzterer trotz seiner ungeheuren großen produktiven Veranlagung nicht immer und ausschließlich vom Komponieren

* Zitat nach Dr. Leichtentritt.

** Reger zeigte sich hierdurch als echter Schüler H. Riemanns, dessen Theorie bekanntlich auf dem genialen Gedanken J. Ph. Rameaus fußt: Das Ohr bezieht alle Harmonien einer Tonart auf nur drei Akkorde, auf die Tonika, ihre Ober- und Unterdominante. Man hat ja später bezweifelt, ob Reger selbst wohl imstande gewesen, die von ihm geschriebenen harmonischen Probleme zu lösen, zu erklären. Wer indessen seine Beiträge zur Modulationslehre genau studiert hat, wird gestehen müssen, Reger war auch als Harmoniker ein scharfsinniger, eminent klarer Logiker, der für alle seine harmonischen „Rätsel" den Schlüssel dazu wohl in den Händen hielt. — Ich persönlich neige der Ansicht zu, daß Regers Harmonik, beziehungsweise Tonalitätserweiterung, basierte auf einer hochgenialen, intensiven Ausdeutungskraft des einzelnen Tones oder Akkordes. In der überlegenen Beherrschung der bei ihm schier unbegrenzten Beziehungsmöglichkeiten mag er bei seinem Schaffen den einzelnen Ton oder Akkord nicht so fast als Glied einer „Tonart", als vielmehr wie einen selbständigen Faktor mit individuellem Leben empfunden haben, so daß die gesamte Tonwelt dem schöpferischen Geiste dieses Riesen als eine einzige Synthese erschien, in der sämtliche Klänge, in gewissem Sinne einander ebenbürtig, sich zu einer grandiosen Klang- und Lebenssymphonie zusammenschlossen.

würde leben können. Er sollte allmählich sich seine eigene sichere Lebensstellung gründen, und eine solche sahen sie am besten verbürgt in der Annahme eines künstlerischen Berufes mit ausübend praktischer Tätigkeit. So wurde denn München ins Auge gefaßt, weil man in der großen bayrischen Musikstadt wohl am ehesten eine völlig zusagende Stelle zu finden hoffte.

Ich habe in jenen erwartungsvollen Tagen mit Reger oft über seine musikalischen Zukunftspläne gesprochen. In Erinnerung ist mir noch, daß er vor allem deshalb einen Wechsel herbeisehnte, weil er allmählich in nähere Beziehung zum Orchester treten wollte. Die Forderung, eine Symphonie zu schreiben, klopfte bei ihm täglich lauter und ungestümer an, dazu aber glaubte er doch des lebendigen Orchesterklanges, dessen er nun volle drei Jahre entbehrt, nicht länger mehr entraten zu können. Vor allem wollte er durch fleißigen Besuch der großen Münchener Künstlerkonzerte sich einen Einblick verschaffen in die symphonische Musik der Gegenwart, um dann selbst Hand ans große Werk zu legen. —

Und so rüstete man sich allgemach zur Reise, zum Umzug, für den man, nachdem in München inzwischen eine geeignete Wohnung ermittelt worden war (Wörthstraße 35), den 31. August 1901 festsetzte.

Zwölftes Kapitel

Max Regers Verhältnis zum evangelischen Choral und zur katholischen Kirchenmusik

Reger ist einer der größten Sänger der Mystik gewesen. Seine Persönlichkeit und Kunst wurzeln auf dem Grunde tiefen Gottesbewußtseins und aus inneren und äußeren Kämpfen flüchtet er stets zu seinem Gotte, Tröstung suchend und findend.
Max Hehemann

Ich wurde besonders in den letzten Jahren sehr häufig darüber befragt, wie denn der Katholik Reger dazu kam, sich so eingehend und so nachhaltig mit dem evangelischen Choral und Kirchenlied zu beschäftigen. Obwohl ich nun in den vorausgehenden Kapiteln manches darauf Bezügliche bereits erwähnte, halte ich es doch für geboten, diesem wichtigen Punkt in einem eigenen Abschnitte zusammenfassend näherzutreten und anschließend hieran auch Regers Verhältnis zur katholischen Kirchenmusik mit einigen kurzen Strichen zu charakterisieren.

Während der Studienjahre an der Weidener Präparandenschule in den Jahren 1886 bis 1889 hat sich Reger meines Wissens um den protestantischen Choral sehr wenig gekümmert. Es ist zwar oft genug behauptet worden, Reger hätte damals in der protestantischen Kirche in Weiden zeitweise den Organisten gemacht; das ist aber unrichtig. Die betreffende Kirche war in jenen Jahren zwar Simultankirche; aber in dieser hat Reger nur beim katholischen, nie aber beim evangelischen Gottesdienste gespielt. Bei seiner damaligen Ausbildung in der Harmonielehre nach Max Winkler fehlte auch die hier notwendige theoretisch-praktische Anregung. Somit gewann Reger während dieser drei Weidener Studienjahre nur in die Literatur des katholischen Kirchenliedes einen größeren Einblick, indem ein gewisser eiserner Bestand dieser Lieder nicht nur in der Orgel- und Gesangsunterrichtstunde, sondern besonders auch bei dem wöchentlich zwei- bis dreimal stattfindenden Gottesdienste (gesungene Messe) von den katholischen Schülern der Anstalt vorgetragen wurde.

Auf das Wesen, die Schönheit und musikalische Bedeutung des evangelischen Chorals wurde Reger erst durch Hugo Riemann aufmerksam gemacht, und zwar, wie wir mit Grund vermuten dürfen, in der Kontrapunktstunde, so

daß also der erste Anlaß zur Kenntnisnahme und Liebe des Chorales bei Reger zunächst ein rein musikalischer gewesen ist. Riemann wird seinen hochbegabten Schüler zuerst eingeführt haben in die Herrlichkeiten dieser Melodienwelt besonders gelegentlich der formalen und harmonischen Analysierung der Bachschen Choräle und Choralvorspiele — für Regers junge Feuerseele Anlaß genug, an diesen kraftvollen, eigenwertigen Melodien alsbald die eigene große Gestaltungs- und Ausdeutungskraft zu versuchen.

Über diese damaligen Studien fehlt uns indes heute der genaue Nachweis, da die betreffenden Hefte wohl verloren gegangen sind. Daß aber diese Arbeiten sehr ernst und sehr gründlich betrieben worden sein müssen, das bekundet jenes noch gedruckt erhaltene Orgelvorspiel Regers über den Choral „O Traurigkeit, o Herzeleid", das 1894 in der zehnten Nummer des 21. Jahrgangs der „Allgemeinen Musikzeitung" als Beilage erschienen ist. Dieses Stück, ein wahres Wunder von Kontrapunkt, zeigt bereits Regers gewaltige Löwenpranke auf diesem doch erst frisch betretenen Felde.

Von da ab scheint Reger den Choral nicht mehr aus dem Auge verloren zu haben, denn in einem der damaligen Briefe an mich findet sich folgende Stelle: „Bis Herbst 1894 habe ich eine große Sammlung Choralvorspiele für Orgel von jedem Charakter fertig. Will sehen, wer die druckt!?" — 1895 entstand dann in Wiesbaden ein großes zyklisches Orgelwerk, Regers viersätzige Orgelsuite op. 16 (den Manen Joh. Seb. Bachs!), die in ihrem weltverlorenen zweiten Satze, einem abgrundtiefen Adagio, zwei Choralmelodien über die Texte „O Haupt, voll Blut und Wunden" (Regers Lieblingschoral) und „Komm, süßer Tod" verwebt.

Als dann unser junger Meister 1898 anläßlich seiner Erkrankung zu dreijährigem Aufenthalt nach Weiden verzog, brachte er ein stattliches Heft mit Übertragungen Bachscher Orgelchoralvorspiele für Klavier zu zwei Händen mit, dreizehn ausgewählte Nummern (Näheres darüber Seite 127), die aber erst einige Jahre später bei Jos. Aibl (München), jetzt Universaledition, im Drucke erschienen.

Warum nun Reger in Weiden sich erst recht mit ganzer Seele dem evangelischen Chorale verschrieb, das hatte neben dem musikalisch-formalen auch ganz sicher mit seinen tiefen religiösen Grund. Regers große Lebenskrise war überstanden (siehe das siebente Kapitel). Hatte der achtjährige Aufenthalt in dem Weltbad Wiesbaden vielfach nur Unruhe, Enttäuschung, Ermattung, Verwundung und Einbuße gegenüber den höheren Seelengütern im Gefolge

gehabt, so fand sich im bescheidenen Weidener Milieu nun der höchst wohltätige Gegensatz hierzu: Ruhe, Stille, Anlaß zu innerer Sammlung und Selbsteinkehr. Darum jetzt seine immer tiefere Versenkung in religiöse Stoffe, namentlich in die Texte zu den evangelischen Choralmelodien und Liedern. Der gedruckte Beweis liegt hier wiederum vor in Regers erstem in Weiden entstandenen Werke, seinem op. 19, den zwei geistlichen Liedern, in die er wiederum zwei Choralmelodien verwebte (siehe hierüber das elfte Kapitel), und in den nun in rascher Folge geschaffenen großen, genialen Choralphantasien für Orgel. Über den äußeren Anlaß zur Angriffnahme dieser Orgelkompositionsform ist Seite 148 bereits das Wichtigste gesagt worden.

Durch diese epochalen Riesenwerke für Orgel wurde Reger rein protestantischen Kreisen ganz von selbst näher gebracht, namentlich war jetzt die für Reger und sein Schaffen höchst bedeutsame Verbindung mit dem großen Orgelmeister Karl Straube gegeben, der diese anfänglich von vielen für unspielbar erklärten Werke nach und nach in zahlreichen Orgelkonzerten praktisch vorführte und ihnen, freilich erst nach langjährigem Kampfe, zum schönen Siege verhalf. Als weiterer fördernder Bundesgenosse darf hier nicht unerwähnt bleiben die protestantische kirchenmusikalische Presse, die sich dieser Werke alsbald sehr warm annahm, allen voran die damals von Herrn Dr. Jul. Smend und Dr. Friedrich Spitta trefflich redigierte „Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst". Auf diese Weise, wie auch besonders durch seine spätere Verheiratung, blieb Reger in ständiger Verbindung mit einflußreichen evangelischen Kreisen, wodurch sich dann die Schöpfung weiterer Werke für den ausgesprochen protestantischen Chor von selbst ergab (Entstehung der vier großen Choralkantaten zu den Hauptfesten des evangelischen Kirchenjahres, „Der evangelische Kirchenchor", vierzig leicht ausführbare geistliche Gesänge zu allen Festen des Kirchenjahres für Sopran, Alt, Tenor und Baß, die dreizehn Orgelchoräle, op. 49 b, die vierzehn Choralbearbeitungen für gemischten Chor, op. 79 f, die dreißig kleinen Choralvorspiele, op. 135 a, für Orgel, beziehungsweise Harmonium, die acht geistlichen Lieder für gemischten Chor, op. 138, und so weiter).

Es wäre nun total falsch, wenn man aus vorstehender Darlegung folgern würde, Max Reger hätte von Hause aus etwa eine grundsätzliche Abneigung gegen die katholische Kirchenmusik gehabt. Hatte er doch den Geist der katholischen Liturgie von früher Jugend auf eingesogen und in dieser Beziehung besonders während seiner dreijährigen Mitarbeit auf dem Weidener katholi-

schen Kirchenchor als Organist doch auch viel Schönes und Erhebendes kennen gelernt. Die späteren Lebensstationen Regers brachten, wie aus obiger Darlegung ersichtlich ist, hierin eben nicht die notwendige Fortsetzung und Vertiefung. So setzte gleich auf der nächsten Lebensetappe, in der protestantischen Umgebung in Sondershausen und Wiesbaden, beziehungsweise in der Schule H. Riemanns, das Studium des Chorals und besonders der Bachschen Werke mächtig ein, wodurch ganz von selbst die schöpferische Betätigung auf dem Felde der katholischen Kirchenmusik zurücktreten mußte.

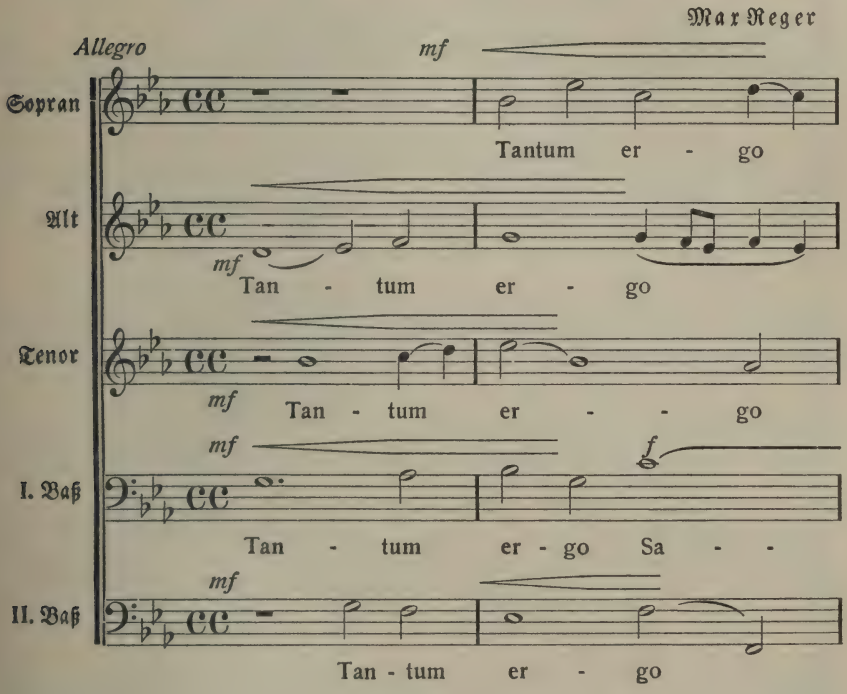
Sehr ungünstig waren in dieser Hinsicht auch die damaligen Zeitverhältnisse. Es gab da auf dem katholischen kirchenmusikalischen Gebiete zwei Hauptrichtungen, die sich in schroffem Kampfe gegenüberstanden. Die eine wollte alles Heil gefunden haben in der vorwiegenden Pflege des gregorianischen Chorals und Stils und in der Rückkehr zur rein polyphonen, harmonisch aszetischen Diatonie und Schreibweise eines Palestrina, die andere redete dem Eindringen besonders der durch Richard Wagner und die Neueren errungenen harmonischen und orchestralen Freiheiten, zum Beispiel dem Chroma und der Dissonanz, rückhaltlos das Wort. Da war für den in diesem Kampfe wohl orientierten Reger ein zunächst abwartender Standpunkt ganz von selbst gegeben.

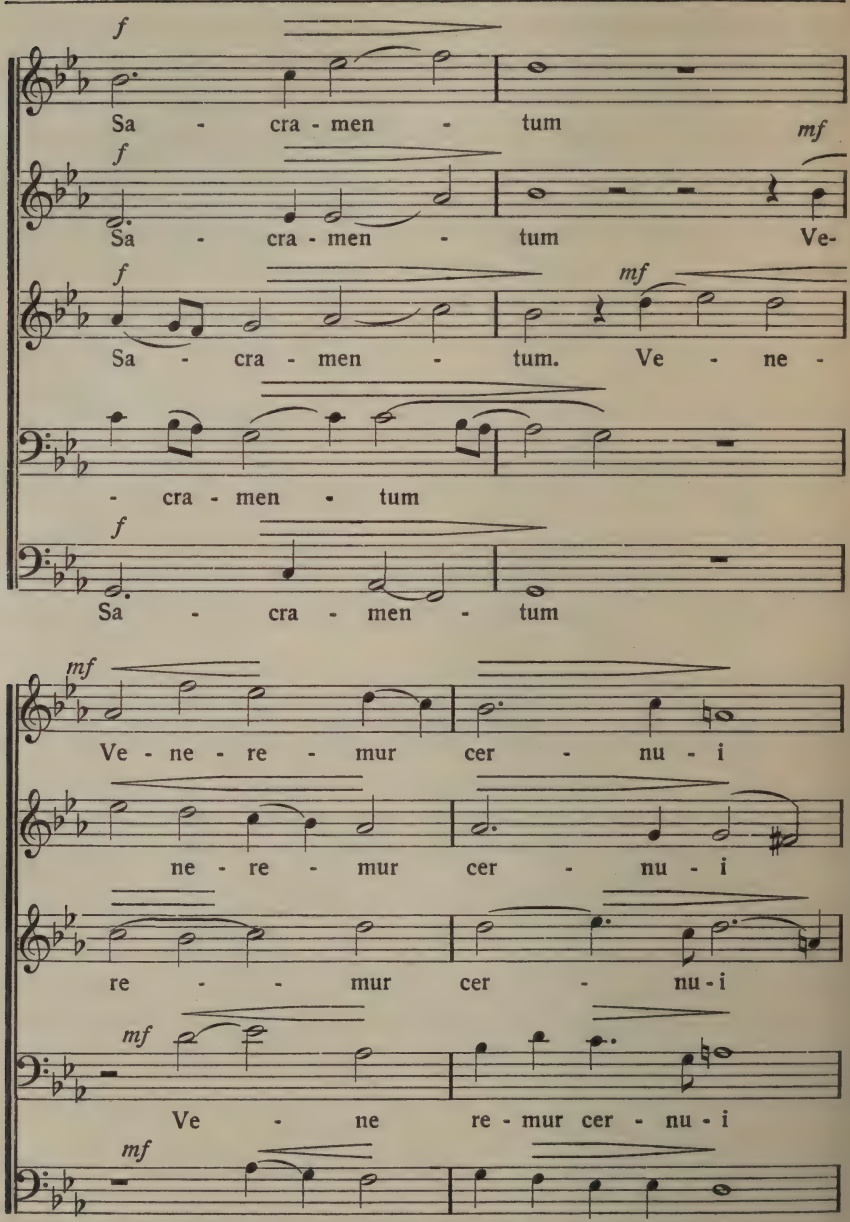
Während der Weidener Jahre kam einmal seitens einer Regensburger katholischen Verlagsfirma das Ersuchen an ihn, für eine Sammlung „Marienlieder" im a-capella-Stile auch einen Beitrag zu liefern. Reger tat es, mußte aber dafür in einer führenden katholischen Musikzeitschrift eine ziemlich abfällige Kritik erleben. Alle diese verschiedenen hemmenden Umstände, sowie die leidige Tatsache, daß Regers Kompositionen in der maßgebenden katholischen kirchenmusikalischen Presse lange Zeit entweder völlig totgeschwiegen oder aber sehr ungünstig beurteilt wurden, waren mit Ursache, daß man Reger zur Komposition für den katholischen Kirchenchor nur schwer zu überreden vermochte.

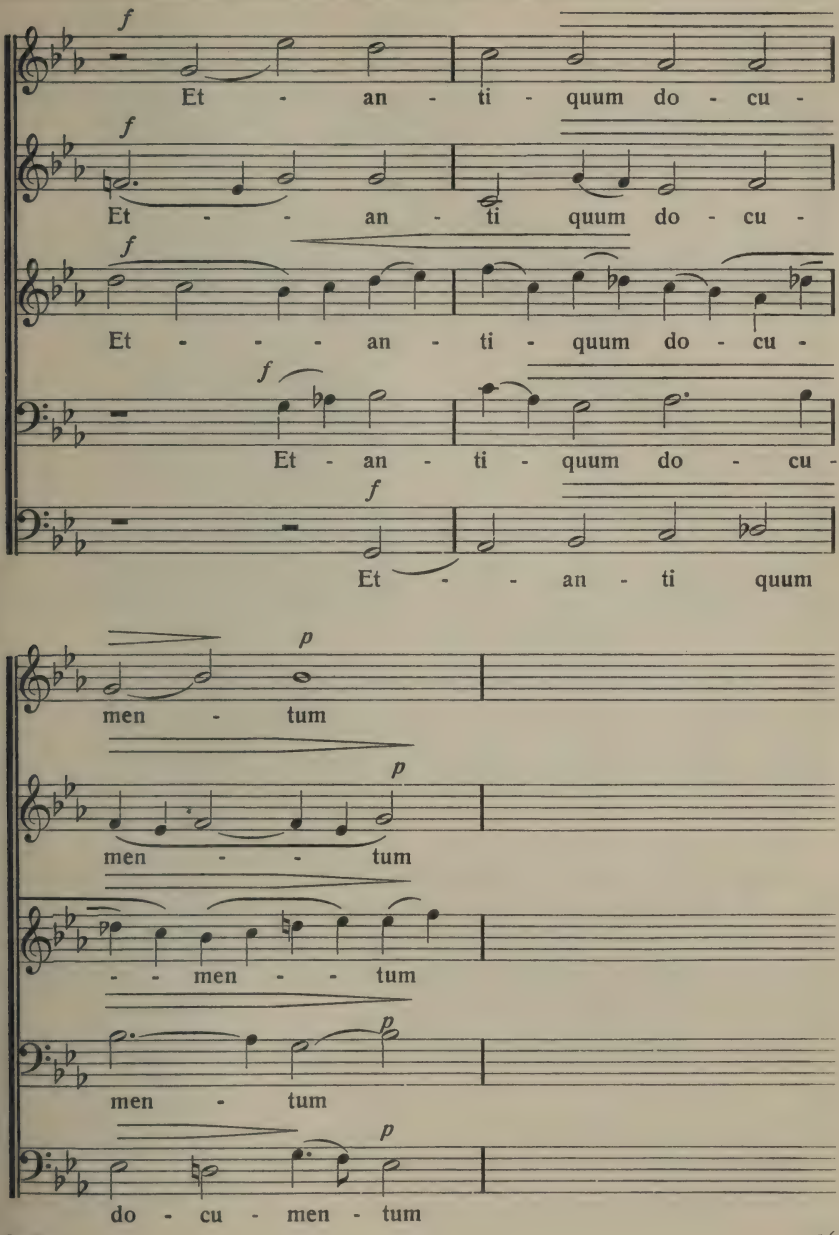
Wie oft wohl drang ich in jenen Jahren bittend in ihn, doch einmal ernstlich an eine „Messe" oder ein „Requiem" zu gehen! Zu unsrer großen Freude machte er auch einmal einen prächtigen Anlauf zu einer Messe im a-capella-Stil: er schrieb ein fünfstimmiges „Kyrie eleison" für gemischten Chor*. Aber die Messe kam leider über diesen ersten Satz nicht hinaus; tief bedauer-

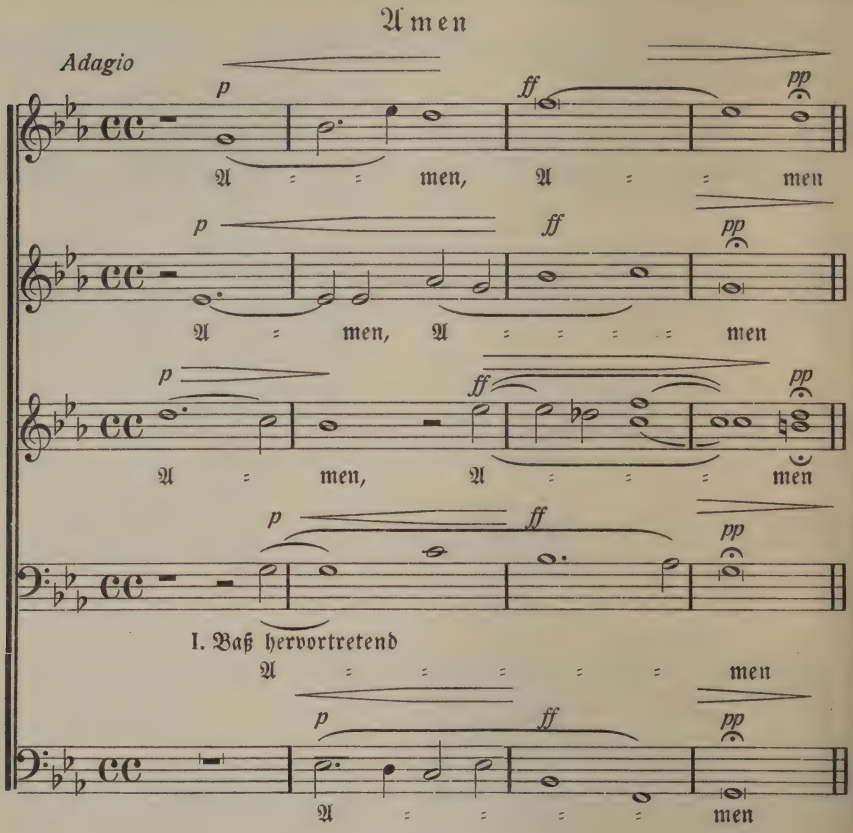
* Dieses Kyrie darf wohl heute als verschollen gelten.

lich, denn Stimmungscharakter, Anlage und Durchführung ließen hier deutlich erkennen, daß Reger wie nicht leicht ein zweiter das Zeug gehabt hätte, auch der katholischen Kirchenmusik Großes, Unvergängliches zu schenken. Ein andermal komponierte er auf mein Ersuchen hin (es war schon im September 1895) ein fünfstimmiges Tantum ergo für gemischten Chor, das er ganz im alten polyphonen Kirchenstil hielt. — Ich gebe nachstehend als Probe den Abdruck der ersten neun Takte und das feierliche „Amen" dieses Chores:



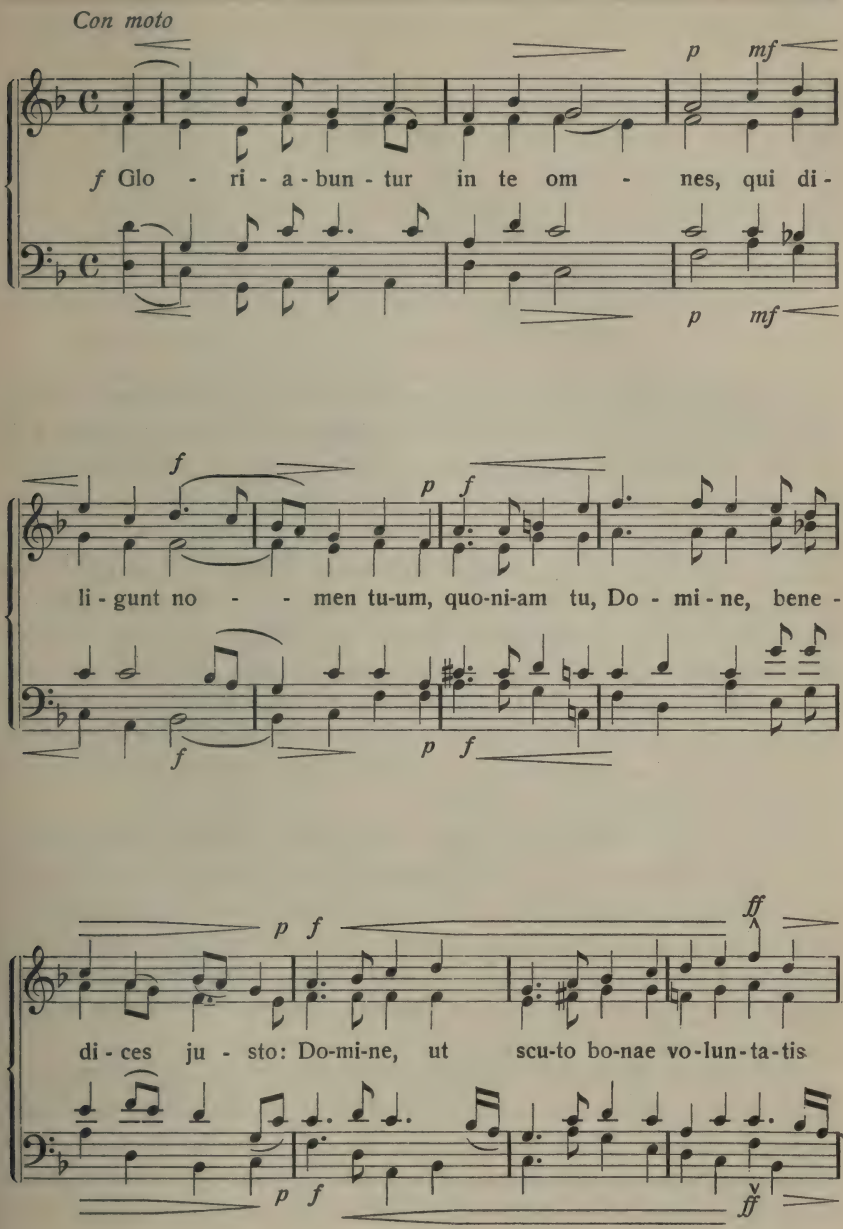

f
Sa - cra - men - tum
mf
f
Sa - cra - men - tum Ve-
f
mf
Sa - cra - men - tum. Ve - ne -
- cra - men - tum
f
Sa - cra - men - tum
mf
Ve - ne - re - mur cer - nu - i
ne - re - mur cer - nu - i
re - - mur cer - nu - i
mf
Ve - ne re - mur cer - nu - i
mf
Ve - ne re - mur cer - nu - i

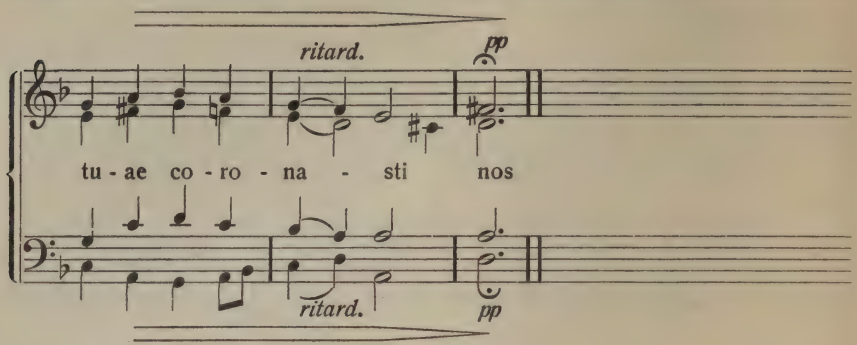

f
Et - an - ti - quum do - cu -
f
Et - - an - ti quum do - cu -
f
Et - - - an - ti - quum do - cu -
f
Et an - ti - quum do - cu -
f
Et - - an - ti quum
p
men - tum
p
men - - tum
p
- - men - - tum
p
men - tum
p
do - cu - men - tum



Wieder einmal war auf unserem Kirchenchore Not am Mann; im Archiv fand sich für die Textworte des gerade treffenden Graduale „Gloriabuntur in te omnes“ und so weiter keine Komposition vor. Hilfsbereit sprang Reger ein und schrieb unverweilt (die Übersetzung des lateinischen Textes war beigegeben) den gewünschten Chorsatz nieder.

Die kurze „Gelegenheitskomposition“ sei hiermit vollständig wiedergegeben:


Con moto
f Glo - ri - a - bun - tur in te om - nes, qui di -
p mf
p mf
li - gunt no - - men tu-um, quo-ni-am tu, Do - mi - ne, bene -
f
p f
p f
di - ces ju - sto: Do-mi-ne, ut scu-to bo-nae vo-lun-ta-tis
p f
ff
p f
ff



Bei der Beurteilung Regers in seinem Verhältnis zur katholischen Kirchenmusik darf übrigens ein sehr wesentlicher Punkt nicht übersehen werden; es ist seine Unkenntnis des Lateinischen. Hätte Reger statt der lateinlosen Realschule das humanistische Gymnasium besucht, so wäre für ihn vor allem die Möglichkeit vorhanden gewesen, sich mehr in die Herrlichkeit der katholischen Liturgie, vor allem in den Originaltext des lateinischen Missale mit seinen wundervollen Hymnen, Gradualien, Sequenzen und so weiter zu vertiefen, was sicherlich seinem künstlerischen Denken und Fühlen nach der religiösen Seite hin wertvollste Schaffensanregung gegeben hätte. Natürlich war ihm als Katholiken der ganze Meß- und Requiemtext in deutscher und lateinischer Sprache genau bekannt und geläufig; aber für diese allerhöchsten Dinge hielt er damals offenbar noch nicht die Zeit gekommen. Das sollten bei ihm erst die großen Lebensschlußsteine werden.

Regers starkes künstlerisch-religiöses Bedürfnis verlangte aber auf allen seinen Lebensstationen nach musikalisch-schaffender Betätigung, und so griff er in diesem unwiderstehlichen Drange eben immer wieder zum deutschen religiösen Lied, zum evangelischen Choral, und da hier gleich die ersten Würfe ganz ungeahnt gut ausfielen, so blieb er diesem Zweig seiner Kunst auch treu, freilich mit dem betrüblichen Ergebnis, daß er das Schaffen für die katholische musikalische Literatur aus dem Auge verlor.

Also wichtige innere und äußere Gründe erklären die an sich immerhin merkwürdige Tatsache, daß wir von Max Reger, dem Katholiken, verhältnismäßig so wenige Kompositionen haben, die als katholisch im eigentlichen Sinn angesprochen werden können. Der große Regerkatalog (Verlag Simrock, Berlin) verzeichnet da an einschlägigen Chorwerken eigentlich nur sein op. 61,

das Reger auf besonderes Ersuchen des Verlagsinhabers R. Linnemann (Firma C. F. W. Siegel, Leipzig) schrieb.

Dieses op. 61 besteht aus achtunddreißig einzelnen Stücken, und zwar aus acht Tantum ergo für gemischten Chor a capella (Nummer 7 und 8 fünfstimmig), vier Tantum ergo für Sopran und Alt (oder Tenor und Baß) mit Orgelbegleitung, vier Tantum ergo für gemischten Chor mit Orgelbegleitung), acht Marienliedern für gemischten Chor a capella, vier Marienliedern für Sopran und Alt (oder Tenor und Baß mit Orgelbegleitung), vier Marienliedern für gemischten Chor und Orgelbegleitung und sechs Trauergesängen für gemischten Chor a capella. Diese Stücke sind wirklich so, wie sie nach dem Auftrage des Bestellers, beziehungsweise Verlegers, sein sollten, leicht ausführbar, also dem praktischen Bedürfnis auch weniger leistungsfähiger katholischer Kirchenchöre angepaßt, und es ist wohl anzunehmen, daß sie demgemäß eine entsprechend große Verbreitung gefunden haben.

Aber wie in allen Kompositionen, bei denen unserem Komponisten zuvor einengende Vorschriften gemacht wurden, vom eigentlichen, echten Reger nicht mehr viel zu finden ist, so fehlt auch diesen Stücken die eigentliche Regersche Note. Man fühlt es zum Greifen klar: der Aar hat sich hier die Flügel beschneiden lassen, man rechte darum auch nicht mit ihm, wenn er in diesem op. 61 die gewohnte Sonnenhöhe seines Fluges nicht erreicht. Der Flug eines Adlers bleibt ja freilich auch in geringerer Höhe noch ein stattlich Ding.

Danken wir Katholiken dem verewigten Meister indes auch für diese freundliche Gabe. Wir wissen, daß er noch Großes, ja vielleicht sein Allerbestes, dem katholischen Kirchenchor schenken wollte. Wie oft hat er mir doch gesagt: „Kinder, ich schreibe euch noch eine Messe, ein Tedeum und ein Requiem, aber warten müßt ihr können!" Nun, wir haben gewartet und uns vertröstet von Jahr zu Jahr. Aber der ewige Meister, dessen Gedanken nicht Menschengedanken sind, hatte es anders beschlossen: bei dem kaum in Angriff genommenen ersten Satz eines Requiems größten Stils nahm er unserem nimmermüden Meister still und unvermerkt die Feder aus der Hand und rief ihn heim in das unendlich geheimnisvolle Reich der ewigen Harmonien.

Dreizehntes Kapitel

Max Reger besucht mit dem Verfasser seinen Geburtsort Brand und das Fichtelgebirge

Die Natur bringt uns die große Ruhe, die tiefe Stille und das einsame Schweigen, in dem sich unser ganzes Sein sammelt, in dem wir die Stimme unseres Genius vernehmen und den Offenbarungen lauschen, die aus den Quellgründen unseres Wesens entspringen. In der Natur kann man Kern bilden und kernig werden.
Johannes Müller/Wegweiser

Vor seinem Wegzug nach München gönnte sich der Meister noch eine kleine Ruhepause, einen mehrtägigen Abstecher ins bayrische Fichtelgebirge, beziehungsweise in seinen Geburtsort Brand, wobei ich und mein damals zehnjähriger Sohn Max ihn begleiteten. Wir fuhren zuerst bis Station Reuth und gingen dann zu Fuß nach Erbendorf und Grötschenreuth.

An ersterem Orte wohnte Regers Oheim, der Oberlehrer Theodor Roll, ein trefflicher Organist und Chorregent, in dessen gastfreundlichem Hause Reger als Studentlein alljährlich gerne einige Ferienwochen verlebt hatte. Den musikalischen Anziehungspunkt bildete damals und auch noch später die neue Steinmeyersche Orgel der Stadtpfarrkirche, welche, wie auf Seite 180 berichtet wurde, im September 1899 sogar Mitanlaß zur Fertigstellung eines ganz besonders beliebt und berühmt gewordenen Orgelstückes: seiner herrlichen Choralphantasie „Wie schön leucht' uns der Morgenstern" gegeben hatte.

Da wir noch einen hübschen Weg vor uns hatten, hielt unser Trio in Erbendorf nicht an, auch nicht in dem benachbarten Grötschenreuth, dem Geburtsorte von Regers Mutter und einer Lebensstation des Vaters, sondern stapfte per pedes unverzüglich weiter über Trevesen, Riglasreuth, Neusorg und Ebnath nach Brand. Dort hielten wir einige Stunden Rast. Zu unserem großen Leidwesen war es uns aber nicht vergönnt, meines Freundes Geburtshaus von innen zu besichtigen, da sein Insasse, der derzeitige Lehrer, in den Ferien weilte. Nachmittags trabten wir dann weiter nach Mehlmeisel in der Nähe des Ochsenkopfes, wo wir von einem lieben Freunde, dem Hauptlehrer Xaver Näger, freundlichst zu Gaste geladen waren. Dieser Ort war gerade von zahlreichen Sommerfrischlern besetzt, meist von Kaufleuten, Lehrern und Professoren aus Leipzig, Dresden und Hof, so daß es an guter Anregung und

Unterhaltung nicht fehlte. Vormittags machte unsere Karawane meist einen kleineren Spaziergang in die herrlichen Wälder der nächsten Umgebung. Nach der Siesta war dann gewöhnlich große musikalische Unterhaltung im Salon unseres Gastgebers, wobei natürlich Meister Reger den Mittelpunkt bildete. Das musikhungrige Publikum ruhte nicht eher, bis es ihn glücklich ans Klavier gebracht, wo dann der Musikgewaltige sich erging in eigenen prachtvollen Improvisationen, mit mir vierhändig spielte oder seinem Humor durch allerhand musikalische Tollheiten die Zügel schießen ließ. Abends war dann meist gemütliche Zusammenkunft im Wirtshause, wo unser Künstler durch seinen geradezu unerschöpflichen Anekdotenreichtum wiederum die ganze Unterhaltung bestritt. Einen schönen, sonnigen Tag benützte die ganze Gesellschaft zu einem festlichen Ausflug auf den „Ochsenkopf", der wiederum sehr animiert verlief. So verflogen diese schönen Sommertage nur allzu rasch. Reger war immer voll goldenen Humors, unermüdlich in der Erfindung toller Späße und im Erzählen heiterer Erlebnisse aus seinem eigenen Künstlerleben.

Unvergeßlich wird wohl allen Teilnehmern die Abschiedsfeier sein, die abends im Wirtshause stattfand. Da andern Tags die meisten Gäste mit uns von dem lieben Neste schieden, waren Männer, Frauen und Kinder komplett beisammen. Natürlich durfte da Musik nicht fehlen. Sie wurde aber diesmal bestritten von der einheimischen Dorfkapelle, bestehend aus vier bis fünf Mann. Genau weiß ich heute ihre originelle Zusammensetzung nicht mehr. Ich glaube aber, daß diese edle Künstlerschar bestanden hat aus einem Baßgeiger, Violinisten, Klarinettisten, Trompeter und Gitarristen. Als die Ouvertüre, ein lustiger Marsch, losbrach, entdeckten wir zum größten Gaudium unsern Meister hoch oben in der Orchesterloge sitzend, zwei gewöhnliche blecherne Hafendeckel in den Händen und damit daraufloskliebend, daß die Funken stoben. Nach Beendigung dieser Glanznummer beglückwünschte man den Meister unter größter Heiterkeit zu seinem großartigen orchestralen Debut. Dann begann die Gesellschaft sich wacker im Kreise zu drehen, wobei die anwesenden Schönen auch unseren Künstler mit in den Strudel rissen, der sich aber in diesem ihm ganz und gar nicht liegenden Punkte wenig glücklich aus der Affäre zog. Große Komponisten — schlechte Tänzer*. Unter Musik, Tanz, heiteren Gesprächen, guten und schlechten Abschiedsreden verliefen die Stun-

* Auch hierin wieder eine merkwürdige Analogie mit Joh. Brahms, von dem sein Biograph Kalbeck (Seite 440, 5. Band) schreibt: Das Gaudium, Brahms tanzen zu sehen, wurde dadurch noch gesteigert, daß er, der Rhythmiker par excellence, auf dem

den nur zu rasch. Andern Tags stob dann die Gesellschaft nach allen Richtungen auseinander, nachdem man auf einem Karussell vor der Bahnstation noch allerlei Ulk getrieben (auch unser lieber Reger verschmähte es nicht, mit einigen Kindern etliche Runden zu fahren) und sich von dem Photographen der Gesellschaft in einem Gruppenbilde hatte verewigen lassen (15. August 1901). Am Abend dieses Tages waren wir drei dann wieder glücklich in unserem lieben Weiden.

Tanzboden weder einen richtigen Schritt tun, noch Takt halten konnte. — Auch Johann Strauß, der Walzerkönig, mußte die praktische Ausübung angeborener Herrschaftsrechte seinen Untertanen überlassen.

Vierzehntes Kapitel

Die letzten Stunden in Weiden * Max Reger als Tierfreund * Ein königliches Abschiedsgeschenk Rückblick

Und es ist vorteilhaft, den Genius
Bewirten: gibst du ihm ein Gastgeschenk,
So läßt er dir ein schöneres zurück. / Goethe

Ach! An der Erde Brust
Sind wir zum Leide da. / Goethe

So kam allmählich die unerbittliche, auf den 31. August festgesetzte Scheidestunde heran. In der Vorahnung, daß sie auch für mein Leben von einschneidender Bedeutung sein werde, habe ich darüber hernach genauere Aufzeichnungen gemacht, denen ich hier im wesentlichen folge. Aber auch zur Charakterisierung des Menschen Reger dürfte nachstehendes nicht unwichtig sein.

Am Freitag, den 30. August, vormittags neun Uhr, war Reger bei mir, da wir Tags vorher verabredet hatten, zusammen den Glaser aufzusuchen, damit er das ihm als Scheidegruß gewidmete große Bild von Liszt noch rechtzeitig mit Glas und Rahmen versehe. Aber der Glaser war verreist, und so mußte das Bild später nachgesandt werden. Um neuneinhalb Uhr waren wir bei dem ihm seit Jahren befreundeten Buchhändler C. Ogg, wo Reger jeden Freitag gewohnheitsgemäß mit den Leipziger Bücherballen auspacken half. Diesmal sollte es das letzte Mal sein. Mit größerem Humor als je zuvor tat er es heute. Es war wohl sehr viel Galgenhumor darunter. —

Als wir dann gegen zehn Uhr die Buchhandlung verlassen hatten, sagte mein Freund: „Nun kommt etwas recht Schweres für mich! Ich muß meinen braven, treuen Melos heute noch dem Abdecker übergeben. Es wäre mir lieb, wenn du mich dabei begleiten würdest." — Natürlich sagte ich zu. Als wir in die Wohnung Regers kamen, empfing uns mit gewohntem lauten Bellen das arglose Tier, das man zum Tode verurteilen mußte, weil man es wegen Alter und Kränklichkeit nach München nicht mehr gut mitnehmen konnte. Fröhlich schweifwedelnd kam es uns entgegen, als gelte es heute wieder den gewohnten täglichen Morgenspaziergang. —

Mit der Frühpost waren eben die Korrekturbogen des dritten Heftes von Regers geistlichen Liedern angekommen. Mein Freund spielte sie mir auf dem Flügel vor. Es waren dies die letzten in Weiden von Freundeshand gespielten Töne, der ernste, musikalische Epilog unseres langjährigen, ungetrübt schönen Beisammenseins. Man erlasse mir die Gefühle zu schildern, die in dieser denkwürdigen Stunde meine Seele beherrschten.

Nach Beendigung des Spiels kam dann für Reger die Erfüllung einer letzten Liebespflicht gegenüber seinem treuen Hunde. Tränenden Blickes fütterten nun Mutter und Schwester das arglose Tier zum letztenmal mit Milch, dann suchten wir mit ihm rasch und unvermerkt die Türe zu erreichen, was uns auch gelang. Der etwa fünfundzwanzig Minuten lange Weg zur außerhalb der Stadt liegenden Abdeckerei wurde sehr einsilbig zurückgelegt. Daselbst angekommen, fanden wir zu allem Unglück den Besitzer nicht anwesend; der Mann war in die Stadt gegangen. Das kam meinem Freunde äußerst unerwünscht. Den Hund wieder mitzunehmen, ging nicht gut an, ihn aber einem ungewissen Schicksal überlassen, das durfte nicht geschehen. Indes auf die feste Versicherung der Frau, daß der Hund sicher sofort getötet werde, wenn ihr Mann heimkomme, entschloß sich mein Freund doch, den Hund einstweilen im Stadel des Abdeckers, mit dem Riemen an einem Wagen angehängt, zurückzulassen. Welch angstvolle, hilfesuchende Augen machte das arme, treue Tier, als es von der Frau an den Wagen gebunden wurde! Ahnte es wohl, daß ihm das Schlimmste bevorstehe? Dann noch ein letztes Streicheln des feinen Kopfes, ein letzter Blick in die treuen Augen und das geschlossene Scheunentor trennte Herr und Hund für immer. Auf die Frage nach der Schuldigkeit erklärte die Frau, daß die Taxe dreiundvierzig Pfennig betrage. Mein Freund drückte der Frau ein großes Geldstück in die Hand, das diese aber nicht nehmen wollte, da es doch viel zu viel sei. Reger aber bat sie, es nur zu nehmen; ihr Mann soll aber seine Sache dafür gut machen und vor allem dafür sorgen, daß das Tier nicht lange zu leiden habe. Die Frau meinte: „Da können Sie sich drauf verlassen; da geschieht ihm ja gar nicht weh!“ — Auf dem Heimwege äußerte mein Freund nur immer den einen Wunsch, daß der Mann den Hund nicht lang leiden lasse. „Am Abend werde ich nochmals herauskommen und nachsehen.“ Dieses hatte er schon zur Frau gesagt; er führte es aber auch aus. Als wir uns dann am Abend wieder trafen, sagte er niedergeschlagen: „Mein armer Melos! Einen Finger gäbe ich aus meiner Hand, wenn ich meinen Hund wieder hätte!“

Die Freude und das Mitleid an dem Tiere hat sich bei Reger jedenfalls schon sehr früh gezeigt. Alle noch lebenden Zeugen aus seiner ersten Lebenszeit versicherten mir, daß der kleine Max ein „gutes" Kind war. In den ersten Jahren meines Verkehrs in der Familie Reger war mir schon auffallend die unendlich zärtliche und liebevolle Behandlung eines munteren „Kanari" seitens des kleinen Max. Der Vogel besaß eine ganz außergewöhnliche Zutraulichkeit zu dem Knaben, fraß das Futter aus dessen Hand und Lippen, setzte sich fröhlich auf Kopf und Schulter und ließ sich so durch die Stadt tragen. Auf einem solchen Spaziergang passierte aber eines Tages der tragische Fall, daß der Vogel, während Max auf dem Bürgersteig stehen blieb und mit jemand plauderte, doch herabflog und auf dem Boden umherhüpfte. Der eifrig Weiterplaudernde hatte keine Ahnung davon, denn er drehte sich arglos um und zertrat dabei — o Schrecken — seinen Liebling.

Dieses so zarte Verhältnis Regers zur Tierwelt ist dann später besonders schön zutage getreten seinem treuen Lieblingshunde Melos gegenüber. Er war ein sogenannter Wolfsspitz, den er Ende der achtziger Jahre von seinem Onkel J. B. Ulrich in Wien zum Geschenk erhielt. Dieser Hund, ein sehr intelligentes, wachsames Tier, wurde bald der Liebling der ganzen Familie, besonders aber unseres Meisters. Während der drei letzten Weidener Jahre war er sein unzertrennlicher Freund, der Tag und Nacht um ihn sein mußte. Wenn wir abends in der Familie unseren gemütlichen Schaffkopf spielten, lag der Hund gewöhnlich auf seinem Lager unter dem Flügel, und da kam es sehr oft vor, daß Reger während der kurzen Pause des Kartenmischens sich geschwind zu seinem Tiere auf den Boden beugte, es streichelte und ihm einen Augenblick in die treuen Augen sah.

Nun zuguterletzt noch einiges wenige über die schwere Scheidestunde. Am Samstag den 31. August war Reger gegen elf Uhr vormittags wieder in unserer Wohnung, zum — letztenmal. Zu meiner nicht geringen Überraschung hatte er das Originalmanuskript (Partitur und Stimmen) seines bisher ungedruckt gebliebenen großen Klavierquintetts in C Moll (siehe das zehnte Kapitel) mitgebracht und es mir als Zeichen der Dankbarkeit und unwandelbaren Freundschaft als Eigentum überreicht. Ebenso tiefbewegt als hocherfreut nahm ich die so überaus kostbare Gabe als ein teures Vermächtnis und ewig währendes Andenken entgegen. Dann bat ich meinen scheidenden Freund, sich noch durch seine eigenhändige Namenseintragung in mein liebes

altes Tafelpianino, auf dem er von mir fünf Jahre Unterricht erhalten, und das später zu manchem seiner Werke den ersten Anlaß gegeben, zu verewigen. Desgleichen legte ich ihm dann noch alle mir im Laufe der Jahre als Geschenk übergebenen Manuskripte, erste Niederschriften und Skizzen vor mit dem Ersuchen um die Bestätigung des Eigentumsrechtes. Gegen zwölf Uhr folgte der endgültige Abschied von den ihm seit langen Jahren zur zweiten Heimat gewordenen Räumen. Nachmittags drei Uhr fuhr dann Familie Reger nach München, wobei ich mit meiner Familie den lieben scheidenden Freunden zur Bahn das Geleite gab.

Mein Freund war in diesen trüben Augenblicken letzten Beisammenseins ganz auffallend — heiter. Oh, ich kannte ja seine große Scheu, in solchen Lebensstunden tiefgehende seelische Affekte nach außen preiszugeben, und verstand nur zu gut seine mitleidsvolle Absicht, bei den Scheidenden eine allzugroße seelische Bewegung und Niedergeschlagenheit hintanzuhalten.

So hat mit diesem 31. August 1901 die künstlerisch anregendste und denkwürdigste Periode meines Lebens ihren Abschluß gefunden. Nach dieser Trennung war es mir zumute wie einem Gebirgswanderer, den man angesichts eines zu besteigenden herrlichen, eine prachtvolle Aussicht versprechenden Gipfels mittwegs mutterseelenallein zurückgelassen.

Wohl war der Aufstieg unseres „Hochtouristen" bis zu dieser nun glücklich erreichten Etappe zeitweise recht mühsam und entsagungsvoll gewesen, und gewiß hatte auch der mitreisende Freund in all diesen schweren Stunden sein redlich Teil mitgetragen. Aber seliges Schaffensglück war ja für unseren jungen Meister immer wieder der unfehlbare Tröster und Ausgleich, und für den Freund barg diese Zeit doch eine solch ungeheure Fülle geistiger und musikalischer Anregung, daß er sich der gütigen Vorsehung hiefür zeitlebens zu innigem Herzensdanke verpflichtet fühlt.

Ist es schon für jedermann, besonders für einen Lehrer oder Erzieher, eine recht große Freude, einen normal begabten Menschen geistig und körperlich trefflich gedeihen und reifen zu sehen, so ist die unmittelbare, langjährige Betrachtung der Kraft- und Wachstumsentfaltung eines groß und schöpferisch veranlagten Künstlers ein beneidenswertes Glück zu nennen. Und Max Reger ist auch in allen Phasen seiner Entwicklung schon eine außergewöhnliche Erscheinung gewesen. Welch frühes, starkes Erfassen der künstlerischen Lebensaufgabe! Welch unverrücktes, zielbewußtes Streben nach dem festgesteckten Ziele! Welch

unentwegtes zähes Festhalten an den einmal für gut und echt befundenen Grundsätzen!

Wer die bis zu diesem Zeitpunkt durch unseren jungen Meister geleistete Arbeit überblickt und die rund sechzig geschaffenen Werke auf die Qualitätswage legt, muß in ehrfürchtiges Staunen geraten und sich fragen, wie das alles in so verhältnismäßig kurzem Zeitraume zustande gebracht werden konnte.

Fleiß ist eine Funktion des Genies. In diesem Sinne sagte der alte Menzel: „Genie ist Fleiß!" An dieser Formel allein gemessen, ist Max Reger sicherlich als Genie anzusprechen, und wer es einmal unternehmen würde, eine grundlegende Geschichte und Charakteristik des deutschen Fleißes zu schreiben, der würde wohl nicht leicht ein geeigneteres, typischeres Beispiel hierfür finden als unseren Meister, bei dem sich Leben und schöpferisch Arbeiten in ein und denselben Begriff verschmolz. Daß ich nun so viele Jahre unmittelbarer Zeuge dieser fleißigsten und fruchtreichsten Lebensperiode Max Regers sein durfte, die für mich ein unablässiges Zuströmen geistiger Anregung und eine immer mehr vertiefte Einsicht in das Wesen der Musik und die verborgenen Schönheiten ihrer Offenbarungen im Gefolge hatte, das macht mit einen wesentlichen Teil meines Erdenglückes aus. Sollte ich durch diese Hingabe an den Freund und seine große, hehre Aufgabe auch der deutschen Kunst selbst mittelbar ein wenig genützt haben, so könnte ich darin nur die Krönung dieses Glückes finden. —

Wer könnte nach all dem nun glauben, daß mit dem Wegzuge Regers von seiner Heimatstadt mein Interesse an seinem ferneren Leben und Lebenswerke hätte erkalten können? Nein. An der Hand der auch weiterhin in unaufhaltsamer Folge neu erscheinenden Werke habe ich mich wohl bekümmert um seinen weiteren Aufstieg, um die „Fortsetzung", besonders aber um die langsam fortschreitende Entwicklung seines Stils, habe auch fleißig auf der Warte gestanden und mit wachsendem Interesse beobachtet, wie die deutsche Kunstkritik sich mit ihm abgefunden. Mit dem allmählichen Bekanntwerden der in Weiden geschaffenen Werke, besonders derjenigen für die Orgel, setzte ja erst der große Kampf der Meinungen über die Bedeutung unseres Künstlers ein. Meister Straube weiß hiervon wohl ein Lied zu singen. Er ist ein Schulbeispiel für viele Vorkämpfer in der Regersache. Nach seiner Leipziger Übersiedlung war es mit sein Hauptbestreben, die Musikbeflissenen der Pleißestadt auf das neu sich erhebende Gestirn energisch hinzuweisen. Aber da mußte der Spaten

immer und immer wieder von neuem eingesetzt werden, bis man endlich aus dem fast schon stereotyp gewordenen „Non credo!“ herauskam, zu einem Gläubigen, ja zu einem begeisterten Anhänger und Verfechter der Regersache wurde. Es war ein harter, ein dornenvoller Weg, den hier der Freund mit dem Freunde ging.

Und fast überall, wo begeisterter Wille sich mit großer Energie für Reger einsetzte, stieß man immer wieder auf die gleichen Hindernisse. Erst die fortgesetzt reiche Produktivität Regers, wie endlich die zahlreichen Konzerte, in denen der Meister dem lieben deutschen Publikum seine Werke selbst vorführte (bei Johannes Brahms war es in vieler Beziehung ähnlich), riefen nach und nach eine allgemeine und entschiedene Wandlung zum Besseren hervor.

Doch die Schilderung dieser weiteren Entwicklung fällt nicht mehr in den Rahmen meiner Aufgabe.

Postludium

Der 19. März und der 11. Mai 1916 * Ein Sterbelied * An der Bahre des Freundes * Ausklang

Nun hast du mir den ersten Schmerz getan. Der aber traf. / Chamisso

Nun lange fünfzehn Jahre räumlicher Trennung! Sie wurde durch schriftliche Korrespondenz einigermaßen wett gemacht. Es ist ein ganz ansehnlicher Stoß von Karten (Reger liebte Briefe nicht), welchen mir die Freundeshand in dieser Zeit auf den Tisch warf. Dadurch blieb ich stets unterrichtet über die Uraufführung seiner neuentstandenen größeren Werke, über bedeutende Konzerte, Regerfeste und wichtige Ereignisse in seinem Familienleben. In diesem letzteren Punkte dürfte Regers glückliche Vermählung mit Elsa von Bagenski (Oktober 1902), der Tod der lieben Eltern (der Vater starb am 28. September 1905, die Mutter am 7. Juni 1911), der Tod der lieben Schwiegermutter und die Adoption zweier Waisenmädchen, Lotte und Christa, als allerbedeutsamste Vorfälle zu buchen gewesen sein. —

Leider konnte ich den zahlreichen und dringenden Einladungen zu großen musikalischen Ereignissen wegen meines strengen Dienstes nur zweimal Folge leisten: das erste Mal (18. März 1909) wohnte ich der Leipziger Erstaufführung seines hundertachten Werkes, des „Symphonischen Prologs zu einer Tragödie" für großes Orchester, das zweite Mal (am 15. Dezember 1910) der Uraufführung seines Konzerts für Klavier und Orchester, op. 114, gespielt von Frau Kwast-Hodapp, jedesmal im Leipziger Gewandhause, bei.

Es waren dies echte Sonnentage für mich, die nicht allein große, eindrucktiefe Musik, sondern vor allem den schönen Beweis erbrachten, daß in Regers Herz für den alten Freund unvermindert noch die alte Wärme vorhanden sei*. Mit welch wohligem Behagen zeigte er mir hierbei doch die Herrlichkeiten seines prachtvollen, mit feinstem künstlerischem Geschmack eingerichteten Heims in der Kaiser Wilhelm-Straße! Bis zur Mitternachtstunde saß ich mit ihm und seiner lieben Gattin beisammen, und durch unermüdliches Er-

* Ein trauriger Zeitungsreporter hatte es fertig gebracht, Reger sogar in diesem Punkte öffentlich zu verleumden.

zählen und Berichten holte Reger reichlich nach, was inzwischen durch die Feder unterblieben.

Beim ersten Besuch zum sechsunddreißigsten Geburtstag des Meisters stellte Reger den alten Lehrer und Freund auch seinem auserlesenen Leipziger Gesellschaftskreise vor; es war bei Herrn Geheimrat, Universitätsprofessor Exzellenz Dr. von Wach, wo man dem alten Mentor zu seiner nicht geringen Überraschung einen exklusiv vornehmen Ehrenplatz anwies: er mußte zur Rechten der Frau des Hauses sitzen, der zweiten, inzwischen leider verstorbenen Tochter Felix Mendelssohn-Bartholdys. — Welch unvergeßlich schöne Erinnerungen!

Besonders an Namens- und Geburtstagen und zu Neujahr fehlten zwischen Reger und mir nicht die üblichen Karten, und so schrieb ich ihm zu seinem dreiundvierzigsten Geburtstage (19. März 1916) ungefähr folgende Zeilen:

Zu Deinem dreiundvierzigsten Geburtstage von mir und den Meinen herzlichsten Glück- und Segenswunsch. Bei uns gottlob alles wohl. Wie Du vielleicht schon weißt, führen wir seit geraumer Zeit schon ein sehr zurückgezogenes Leben. Wir haben erkannt, daß es in diesem so flüchtigen Leben doch eigentlich nur ein Wichtiges gibt, seine arme, unsterbliche Seele zu retten, und daß wohl der furchtbarste Satz der Heiligen Schrift lautet: Was nützt es dem Menschen, wenn er die ganze Welt gewinnt, an seiner Seele aber Schaden leidet.

Mit herzlichen Grüßen von Haus zu Haus
Dein Lindner.

Es war doch sonst gewiß nicht meine Art, in einfachen Briefen oder gar auf offenen Karten von hochernsten religiösen Dingen zu reden. Hier aber stand ich offenbar unter einem geheimnisvollen, rätselhaften Zwange, dem freilich nur allzubald die Erklärung folgte: obige Zeilen sollten — die letzten sein, die mein Freund von mir las. — —

Ihre Beantwortung erfolgte postwendend und in eiligster Schrift wie folgt:

Jena, 20. März 1916.

Mein Lieber! Besten Dank! Wegen Eile in Kürze: ich muß noch heute nach Amsterdam reisen!

Besten Dank und Gruß!
Dein Reger.

Max Reger mit seiner Gattin

Elsa geb. von Bagenski und seinen

Töchtern Lotti und Christa

Am 23. April 1916 erhielt ich dann seine letzte Karte mit nachfolgendem Inhalt:

Mein Lieber!

Zu Deinem Geburtstage beste Glückwünsche und auch zu Ostern! Ich habe jetzt endlich von Konzerten Ruhe auf fünf Monate.

Beste Grüße von Haus zu Haus!

Dein alter Reger.

Was sich nun in Amsterdam, also kurz nach Empfang obiger Karte vom 19. März, zugetragen, ist inzwischen aller Welt bekannt geworden. Es ist eine Tatsache, die ins unendlich große, trostreiche Gebiet der mystischen Gnade gehört, der Güte und Barmherzigkeit des Ewigen, des großen Schicksallenkers, der die Herzen der Menschen leitet wie Wasserbäche. —

Ich möchte darüber nur kurz folgendes sagen: Der Meister war schon längere Zeit stark herzleidend, verbarg aber seiner Umgebung seinen schlimmen Zustand. Was Wunder, wenn da in Stunden großer körperlicher Verstimmung auch seelische Affektionen sich einstellten, vermischt mit düsteren Todesgedanken, die gebieterisch danach begehrten, die Angelegenheiten seiner Seele zu ordnen, das Fazit seines Lebens zu ziehen. „Unruhig ist unser Herz," ruft St. Augustinus, „bis es ruhet in Gott!" — Und so wollte auch Max Reger den Schrei seiner Seele nicht überhören und die sich ihm anbietende Gnadenhand Gottes nicht zurückweisen: er beichtete nach Jahren wieder einem Priester seiner Konfession. An Herz und Seele erleichtert, gelobte er nun, statt des längstgeplanten „Vater unser!", in dessen Amen, dem Symbol seines Lebensschlußsteins, er seinen in Worten nicht auszusprechenden Herzensdank gegen den hineinlegen wollte, der ihm ein so großes Pfund anvertraut, ein „Salve Regina" zu komponieren, in der echt katholischen Überzeugung, daß Maria, die große „Helferin der Christen", ihm diese Gnade vermittelt habe. —

Nun, warum sollte man dies auch nicht annehmen dürfen, da doch Max Reger zum Preise der hehren Himmelskönigin so manches schöne Lied geschrieben, man denke nur an die sechzehn Marienlieder seines op. 61, vor allem aber an das köstlich schöne, beinahe schon zum Volksliede gewordene „Mariä Wiegenlied"! — Aber dieses „Salve Regina", das er sich wohl als Schwanengesang seines Lebens dachte, sollte er nicht mehr schreiben. Eingegangene Verpflichtungen hielten ihn auf Konzertreisen auch weiterhin fest, und so war vorläufig an ein ruhiges, konzentriertes Schaffen nicht gut zu denken. In

seiner dankerfüllten, frommen Seele mag er ja wohl gesungen und geklungen haben, jener erhabene Gruß an die Gottesmutter, und, wenn niedergeschrieben, wäre es gewiß ein Lied geworden von unbeschreiblicher Schönheit und Eindruckskraft . . .

Doch die kalte Hand des unerbittlichen Todes war schon näher gekommen — viel näher, als seine nächste Umgebung und wir alle es ahnten: die Nacht des 11. Mai rief den Schaffensnimmermüden hinüber ins Land des Friedens und der ewigen Harmonien. Sanft schloß ihm der Todesengel die Augen zum stillen Schlummer. —

Ich hatte von all diesem keine Ahnung. Aber an jenem Abend trug sich in meinem Heim etwas Merkwürdiges zu, das mir unauslöschlich in lebhafter Erinnerung bleiben wird. Ich möchte fast an „Ahnungen" glauben, denn als ich nach Beendigung meiner Musikunterrichtstunden, beziehungsweise nach dem Abendessen wieder mein trautes „Reger"-Zimmer betrete, erfaßt mich auf einmal eine ganz seltsame, elegische Stimmung. Vor mir steht der ernste schwarze „Blüthner", auf dem ich mit meinem lieben Freunde so manches berühmt gewordene Stück erstmals gespielt, von den Wänden grüßen mich heute so wundersam die zahlreichen Bildnisse des Meisters, und mit magischer Gewalt, ganz gegen meine sonstige Gewohnheit, zieht es mich hin an das Harmonium neben dem Flügel. Fast wie mechanisch nehme ich die Tonart Des Dur und beginne in immer tieferer Ergriffenheit zu singen das Wort der Offenbarung: „Selig sind die Toten, die im Herrn sterben, von nun an sollen sie ausruhen von ihren Leiden, und ihre Werke folgen ihnen nach!" Ich sang und spielte wohl zwei Stunden lang. Die Tränen rollten unaufhaltsam, und ich gab mir auch gar keine Mühe, ihnen Einhalt zu gebieten; das Herz mußte sich in einem geheimnisvollen, mir ganz unbewußten Drange ausweinen — auskagen. Niemand war bei mir als meine betagte Schwiegermutter, die sich nicht genug wundern konnte über mein seltsames Gehaben. Meine Frau war verreist, die Kinder weilten in der Ferne; sollte ihnen ein Leid zugestoßen sein? —

Als ich andern Tags zur Schule ging, begegnete mir auf der Stiege ein lieber Freund, der mich mit unheilverheißender Miene ansah und es auch bald aussprach, das schreckliche, unfaßbare Wort: Max Reger ist tot! — Nun wußte ich, was diese merkwürdige Totenklage zu bedeuten hatte. Man erlasse mir, die niederschmetternden Gefühle zu schildern, die diese vier Worte in meiner Seele auslösten. Große Herzensklage hat keine Worte mehr. —

Alsbald machte ich mich mit jenem Unglücksboten, als einem Abgesandten und Vertreter des Weidener „Liederkranzes", dessen Ehrenmitglied der Verblichene war, auf zur Reise nach Jena. Wir reisten über Leipzig, wo ich wie zufällig in einer menschenreichen Straße mit meinem lieben Freunde, Professor Joseph Haas aus Stuttgart, einem Lieblingsschüler und Freunde unseres Meisters, zusammentraf. Mit ihm fuhren wir dann andern Tags nach Jena weiter.

Im Hause des Meisters ernste Stille, tiefe Trauer. Gattin, Schwester, Kinder, Verwandte des so unfaßbar schnell Dahingegangenen, selbst des Trostes bar, fühlten mit, was der alte Freund verloren, und wohltuender Balsam auf mein blutend Herz war deren Teilnahme! Mit tiefer Wehmut betrachtete ich die von ihm so unsäglich geliebten Räume, seinen nun für immer verwaisten, geliebten Schreibtisch. Auf einem der herrlichen Flügel lag noch aufgeschlagen das von ihm über alles hoch und wert gehaltene „Wohltemperierte", wo er noch die ersten Präludien und Fugen mit seinen Phrasierungsangaben versehen hatte — wohl mit seine letzte, so unendlich vielsagende künstlerische Betätigung. —

Zu meinem großen Schmerz war es mir in Jena nicht mehr vergönnt, in die treuen Augen des geliebten Toten zu schauen: der von Leipzig überführte Zinnschrein durfte nicht mehr geöffnet werden. — Und so fuhren wir denn am Nachmittag des 14. Mai hinaus in die Leichenhalle zum — letzten Abschied. Voraus fuhren Gattin, Schwester und Kinder. Neben mir im Wagen saß Freund Haas, die zahlreichen Orden des Heimgegangenen auf einem Samtkissen haltend.

Mit schneidendem Weh im Herzen sah ich nieder auf diese irdischen Insignien der Ehre und des Ruhmes, und mein Geist suchte und fand alsbald seinen entsprechenden Ausdruck in dem Rückertschen Worte, das ich auf unserem Weidener Gottesacker, ach, schon so oft gelesen:

Vorgestern Hoffnungen, in Knospen eingeschlossen,
Und gestern Blütenfüll', in Duft und Glanz ergossen;
Am Boden liegen welk die Rosenblätter heut:
Das ist dein Glück, o Welt, und was ein Herz erfreut. —

So war es also unserem rastlosen Wanderer nicht mehr gegönnt, die letzte Wegstrecke zum sonnigen Gipfel des Parnaß zurückzulegen. Wie Moses das verheißene Land nur von ferner Bergeszinne schauen durfte, so auch unser

geliebter Meister das Land der Vollendung nur mehr in der Ahnung seines Geistes.

Das Lebenswerk Max Regers also ein Torso geblieben?! Nein! und tausendmal Nein! schrie es in meiner Seele. Nicht das traurige Bild einer toten, abgesprengten Säule will hier passen, sondern unendlich besser das eines mächtig rauschenden deutschen Eichwaldes, der, von hochragenden sturm- und wetterfesten Stämmen bestanden, in seinem Unterholze noch mächtig viel Raum bietet für die liebliche, keusche Welt der Blumen. —

Unter diesen und ähnlichen Gedanken waren wir zur Totenhalle gekommen. Der künstlerisch mit unzähligen herrlichen Kränzen geschmückte Raum war voll besetzt von Trauergästen. Ich kannte wenige. Mein umflorter Blick vermochte sich nicht zu wenden von jenem Geheimnisvollen dort oben, das ein Stück meines Selbst miteinschloß. Ins Innerste meiner Herzenskammer eingetreten, hörte ich kaum die Worte des amtierenden Geistlichen, die Reden der Vertreter hochangesehener Vereine und Körperschaften, deren Mitglied, beziehungsweise Ehrenmitglied der Verblichene gewesen, die musikalischen Abschiedsgrüße aus Freundeshand und Freundeskehle; mir war, ach, so todwund im Herzen — wie in einem schmerzvollen Traume starrte ich unablässig auf jenes Geheimnis dort in der Höhe, und erst, als dieses sich langsam und grausam unerbittlich zu senken begann und dann in der Tiefe verschwand, wußte ich es ganz, wen und was ich verloren! —

Und wie traumestrunken wankte ich aus der Halle, den Klang eines nachgerufenen Freundeswortes immer in Ohr und Herz zitternd fühlend: Max Reger ist nicht tot — er lebt! — er lebt! —

Ja, Max Reger lebt! Er lebt fort in seinen Hunderten von Liedern, in denen er vor seinem heißgeliebten deutschen Volke sein echtes deutsches Herz ausgesungen; er lebt fort in seinen zahlreichen Kammermusik- und Klavierwerken, in denen er die Linie Bach—Brahms in eigener, genialer Weise weitergeführt; er lebt fort in seinen grandiosen Orgelwerken, die, ganz auf der ehernen Grundlage Bachs ruhend, eine neue Epoche der Orgelliteratur eingeleitet; er lebt fort in seinen wundervollen Orchester- und Chorwerken, in welchem Zweige er zwar nicht das Höchste gegeben — große Symphonie, Oratorium, Messe und so weiter blieben ungeschrieben — aber doch einen gewaltigen Ansatz, der dies Höchste versprach; er lebt fort in seinen zahlreichen Schülern, denen er ein sicherer Führer in das Reich der großen, echten, deut-

schen Kunst geworden; er lebt fort in seinem weihevollen Tuskulum in Jena, wo seine geweihte Asche ruht und seine pietätvolle Witwe in Treue Sorge trägt für Erhaltung und Ergänzung des Max Reger-Archivs und sich bemüht um Reinhaltung der musikalischen Tradition des Meisters durch Veranstaltung periodisch wiederkehrender Musteraufführungen Regerscher Werke; er lebt endlich fort in der Arbeit der Max Reger-Gesellschaft, die sich zu dem Zwecke konstituiert hat, das Interesse für unseren Komponisten in immer weitere Kreise zu tragen. —

Und darf ich es zum Schlusse aussprechen — mein eigenes unbescheidenes Wünschlein?

Mögen auch vorliegende Blätter vornehmlich den Zweck haben, das Interesse für den Menschen Reger und für all das Schöne und Große, das er geschaffen, wiederum neu anzufachen, wo es zu erlöschen droht, oder dauernd in Glut zu erhalten, wo es bereits lustig lodert.

Wir leben in einer Zeit, wo Zusammenschluß aller Faktoren, die das deutsche Wesen stärken und erhalten sollen, bitter not tut. Max Reger ist Kraft, die dem Boden der deutschen Muttererde entquollen, und mit weiser Absicht hat die Vorsehung gerade ihn in diese furchtbare, ernste Zeit breit mitten hineingestellt. — Man erkenne und verstehe dies wohl und — lerne von ihm! . . .

Von höchster Höh', aus vollster Kraft gerissen,
Schied er dahin, ein Sieger und ein Held.
Mit ihm versinkt ein unermeßlich Wissen,
Manch neuer Klang, manch ungehörte Welt.
So bleibt uns nur der Schmerz und tiefe Klage.
Doch auch der Stolz, daß er mit Riesenmacht
Im raschen Wandel seiner Erdentage
So schöpferkräftig Werk auf Werk vollbracht.
Ein reich Vermächtnis ist uns noch verblieben;
Sei unser Dank, ihn und sein Werk zu lieben.

Otto Michaeli.

Anhang

Max Reger im eigenen Wort

Max Reger und die Religion

Als Dr. Georg Stern einst mit dem Meister über sein so einzig schönes Largo im Sextett des op. 118 sprach, sagte dieser: „Wissen Sie, was das ist? Das ist mein Gespräch mit dem lieben Gott!" Und Stern notiert zu seiner Aufschreibung: „Ich wollte, ich könnte den Klang seiner Worte hinschreiben. Sie waren so einfach, kindlich, gläubig gesprochen, daß man fühlte, wie alles, was ihn innerlich bewegte, immer zum Ewigen gerichtet war."

*

Ich ehre es, wenn jemand wahrhaft fromm ist; aber ich hasse aufs tiefste allen religiösen Schein und jede Art von Frömmelei.

Ein von ihm oft gehörtes Wort.

*

Kinder, ihr wißt noch nicht, was im „Vaterunser" alles steckt; ich hoffe aber, es euch auf meine Weise noch sagen zu können.

Aus einem Gespräche Regers mit dem Verfasser anläßlich eines Leipziger Besuches.

*

Mein einziger heißester Wunsch wäre, noch solange zu leben, um das „Vaterunser" im großen Stil für Soli, Chor und Orchester komponieren zu können. Diese Gnade bitte ich mir von meinem Schöpfer noch aus. Das „Amen" soll der Schlußstein meines künstlerischen Schaffens sein; hier möchte ich noch alles hineinlegen, was meine Seele erfüllt.

Worte anläßlich seines letzten Amsterdamer Besuches.

Max Reger über Musik im allgemeinen

Jede Musik, ob absolut oder symphonische Dichtung, ist mir höchst willkommen, wenn sie eben Musik ist. Was aber ist Musik? Bekanntlich hatte der Schah von Persien darüber eine andere Ansicht als wir Abendländer, und wie Ihnen wohl bekannt, haben zu allen Zeiten die reaktionären Musiker darüber anders gedacht als jene, die vorwärts streben. Und schließlich herrscht selbst in den Kreisen, die dem Drange nach vorwärts sympathisch gegenüberstehen, die sogar selbst „mitstreben", ein ganz verschiedener Begriff von dem, was Musik ist — je nach der betreffenden Clique!!

Aus einem offenen Briefe an den Redakteur der „Musik", 7. Jahrg., Heft 1.

*

Nur jene Musik ist gut, die vollkommen farblos gespielt werden kann; man muß zuerst zeichnen können, ehe man malt.

Aus der zweiten Regernummer der Neuen Musikzeitung.

*

Oh, wie ersehne ich ein Bürgerliches Gesetzbuch — so recht aus dem innersten Herzen — für die Musik.

Die „Musik", 7. Jahrg., 1. Heft, S. 11.

*

Nur ein wahrhaft frommer Mensch vermag echte Musik zu schreiben. — —

*

Es ist eine Verkennung und Unwahrheit, wenn man sagt, die „Form" hat sich überlebt.

In einem Briefe vom 26. Juli 1901 an seinen Freund Joseph Loritz.

*

Es gibt gar keine „Form"!

Ebenda.

*

Wer die „Form" spürt, den „drückt" sie, ergo — er beherrscht sie nicht — und zeigt damit nur, daß seine Phantasie nicht ausgereift, sein künstlerisches Wollen nicht selbstbewußt ist — und dann erklärt man dieses eigene Ohnmachtgefühl dadurch, daß man sagt: die „Form" hat sich überlebt.

Ebenda.

*

Überhaupt wird mit dem Worte „Form" der größte Unsinn begangen; es wird so viel darüber geschrieben und klar ist sie doch nicht definiert. Zum Beispiel Beethoven ist in jeder seiner Symphonien, seiner Sonaten, seiner Streichquartette anders; wo bleibt dann da der „Schematismus", wo bleiben denn da die „ausgetretenen Bahnen"? Ein Johannes Brahms hat es uns bewiesen, daß die „Form" überhaupt ein ganz und gar abstrakter Begriff ist; denn er springt — trotzdem ihn alle Kritiker für „formvollendet" erklären, gerade mit der „Form" am freiesten um.

In seinem Briefe vom 6. April 1894 an den Verfasser.

Max Reger über die moderne Musik

... Überhaupt finde ich, daß unserem heutigen modernen musikalischen Schaffen viel zu sehr ein starkes Rückgrat fehlt; es ist zu sehr Schwamm! Dieses Rückgrat besteht aber nicht in der „Form"!

In seinem Briefe an Joseph Loritz, 26. Juli 1901.

*

Es ist jetzt „modern", jedem C Dur-Dreiklang ein großes „Moment" anzudichten! Ob nicht der absolut schaffende Musiker ebensoviel Phantasie braucht — das will ich gar nicht erörtern! — Aber man vergißt: Alles, was Mode ist, dauert nicht lange.

Ebenda.

*

„Weißt du, lieber Freund, wie der C Dur-Dreiklang der heutigen Ganzmodernen heißt?" Auf meine verneinende Antwort Reger: „Der heißt jetzt C — E — G — H!" Darauf ich: „Nun, da hätte man ja dem altehrwürdigen, ehr- und tugendsamen C Dur-Dreiklang glücklich den Schädel eingeschlagen!"

Aus einem Gespräche anläßlich unseres letzten Beisammenseins in Nürnberg 1916.

*

Die meisten jungen Komponisten sind der Meinung, „modern" komponieren heißt möglichst viele Dissonanzen in einen Takt pressen. Das ist falsch! Eine Dissonanz hat nur dann einen Sinn, wenn ihr eine Konsonanz folgt. Sie können die unglaublichsten Dissonanzen schreiben, aber Sie müssen sie lösen können.

Worte zu seinem Schüler Joseph Haas.

*

Es ist nicht zu leugnen, daß heutzutage von den vielen, die den Pegasus besteigen, sehr wenige eine Ahnung vom Reiten haben. Der große, an und für sich prachtvolle Begriff „inneres Erleben" hat in unreifen Köpfen verheerend gewirkt; man hat in gewissen Kreisen fast verlernt, daß Kunst von Können kommt.

Das da fehl angewendete Schlagwort „inneres Erlebnis" täuscht nur den Dummen. Man hat zu oft vergessen, daß unsere Meister ohne Ausnahme vorerst eine strenge Schule durchmachten, das „Handwerksmäßige" der Kunst vorerst gründlichst erlernten, ehe sie daran gingen, die Form mit weiser Hand zu zerbrechen, das heißt zu erweitern, zu vertiefen. So ist es total verkehrt, wenn unsere „Jüngsten" zum Beispiel glauben, als Liederkomponisten da einsetzen zu müssen, wo Hugo Wolf aufgehört hat. Man vergesse ja nicht, welch enormen Entwicklungsgang Hugo Wolf durchgemacht hat. Dasselbe gilt von den Nachahmern Richard Strauß'. Welch ein unendlich weiter Weg von Strauß' F Moll-Symphonie bis zur „Salome"!

Aus Regers „Offenem Briefe" an die „Musik", 7. Jahrg., S. 13.

*

Ich vermag auch die nicht als die Träger des Fortschritts anzuerkennen, die in jugendlichem Überschwang über Meister wie Mendelssohn, Schumann

hohnlächeln. Oh, was habe ich von solchen „Neutönern" schon erlebt! Phrasen konnten diese Helden drechseln, daß einem Mund und Nase offen standen — an ihren Werken aber habe ich sie erkannt!

Ebenda.

*

Es fehlt trotz des Allgemeinen deutschen Musikvereins unbedingt an einem „inneren Zusammenhalt" aller derer, die, fortschrittlich im gesunden Sinne, energisch Front machen gegen alle offenen und „maskierten" Rückschrittler, deren wir genug haben.

Die „Musik"; ebenda.

*

Die Zukunft — oder wenn Sie wollen — die zukünftige Gegenwart wird stets nur von einigen „Köpfen" repräsentiert oder gefühlt. Solche „Querköpfe" sind natürlich der bequemen Mittelmäßigkeit, der patentierten Denkfaulheit stets recht fatal, unangenehm und verhaßt gewesen. Leider gab's zu allen Zeiten „verrückte Gesellen" — Apollo wird sie aber nicht schinden —, welche partout einen Fortschritt haben wollten, welche ohne ehrfürchtige Scheu vor den „Großen" der Reaktion und Mittelmäßigkeit ihren eigenen Weg gingen.

Die „Musik"; ebenda.

*

Man hat heutzutage als Komponist ernster Richtung, wenn man nicht ins Wagnerhorn bläst, mit ungeheuren Schwierigkeiten zu kämpfen; ich versichere Sie aber, die Herren Verleger sind bedeutend kulanter als die Herren Musiker.

An Gustav Beckmann, 10. Januar 1900.

*

Ich glaube, daß wir jetzt in der Musik ein anderes Zeitalter anzutreten haben. Die Anzeichen der Morgenröte mehren sich. Denn das Liszt-Berliozsche Programm mit all den Neueren, Richard Strauß, Nicodé und so weiter, ist im Grunde ein verfehltes, ein dem innersten Wesen der Musik gerade entgegengesetztes. Die Musik soll nicht wie bei der Programmusik erst der Vermittlung eines dritten (Titel, Analyse und so weiter) bedürfen, um wenigstens allgemein verständlich zu sein. Die Musik soll an und für sich als Ausfluß reinster Empfindung ohne allen reflektierenden Beigeschmack wirken.

Aus einem Brief aus Wiesbaden an den Verfasser, 20. Juli 1891.

*

Auf dem Gebiete der „Symphonischen Dichtung" da will heute nun jeder Liszt und Berlioz übertrumpfen. — Was liegt im „Rattenfänger von Hameln" für eine Poesie, musikalische Idee, daß man darüber eine symphonische

Dichtung schreiben kann! Zum Beispiel: Zug der Türken nach Athen! Was soll da Chor und Orchester mit allen möglichen Teufeleien! Ja, lieber Gott, ich begreife die Leute nicht! Anstatt jedes Instrument zu durchgeistigen, jedem Instrumente im großen Drama des Symphoniesatzes seinen Platz anzuweisen, sich gegenseitig in dialogischer Form, also durchgeistigt, bewegen, um dann aber sich zu vereinigen in einem Herkuleshieb auf den angedonnerten Hörer, wie wir es bei Beethoven haben von der ersten bis neunten Symphonie — anstatt dieses Ideals eines Stils, der absolute Geistesfreiheit auf sein Banner geschrieben, der Vergeistigung auf der Stirne hat — ein Überhäufen von Instrumenten. Die gemeinen Kornetts, Tuben! — Tuba gehört mal nicht ins Symphonieorchester! Warum erdrückt man alle instrumentale Farbe durch wahnsinniges Blech! Glauben Sie mir, in einer Beethovenschen Symphonie, zum Beispiel der Eroika, Pastorale, 4., 5., 7., 8., 9., wenn da die zwei Hörner und zwei Trompeten fest ihre Tonika, Dominante durchs Orchester stechen und wenn man den großen, riesenhaften Zug bedenkt, der durchs Ganze weht, so wirkt das auf den Hörer so großartig!

Aus einem Brief an den Verfasser aus Wiesbaden, 20. Juli 1891.

*

Sehen Sie die Naturhörner bei Beethoven, zum Beispiel in der Eroika. Denken Sie da besonders in der Durchführung mit ihrer Modulation in die entferntesten Tonarten, daß da die Hörner und Trompeten gleich himmelanstrebenden Säulen das Ganze halten, wenn sie die Grundtöne der Tonart immer und immer beibehalten. Ja, das leugne ich zum Beispiel gar nicht, daß Beethoven manches in den Hörnern und Trompeten anders geschrieben hätte, wenn er unsere Ventilinstrumente gehabt hätte! Man sieht's besonders daraus, wenn das Orchester unisono geht und die Hörner und Trompeten plötzlich einen Ton auslassen. Ja, ich begrüße auch hier die inzwischen eingetretene Reform; aber, daß man das Blech zum Herrscher des Orchesters macht! Nein! Da soll man lieber sogleich Militärmusik nehmen! Die können „fester" blasen!

Ebenda.

*

Ich bin absolut nicht dagegen, daß unser modernes Orchester vier Hörner, zwei Trompeten und drei Posaunen im Symphoniesatz eigentlich haben soll, wenn nicht zum Beispiel irgend andere Ideen zugrunde liegen. Natürlich kann man auch weniger nehmen. Brahms hat sein Orchester so ... Ich bin auch nicht dagegen, daß wir harmonisch ein bißchen eigentümlicher schreiben als

Haydn! Aber glauben Sie mir, alle die harmonischen Sachen, die man heutzutage zu erfinden sucht, und die man als so großen Fortschritt anpreist, die hat unser großer, unsterblicher Bach schon längst und viel schöner gemacht.

Ebenda.

*

Sehen Sie mal Bachs Choralvorspiele an, ob das nicht die feinste objektivste und doch deshalb wieder subjektivste Musik ist. Denn was ich nicht fühle, kann ich nicht objektivieren; ich kann höchstens malen, wie das Gefühl sich ungefähr äußert — aber das Gefühl nicht.

Ebenda.

*

... Nun wegen Cavalleria rusticana!

Die Oper ist hier dreimal gegeben worden, natürlich mit großem Beifall; aber glauben Sie mir, lange wird sich das Werk nicht halten und mit der zweiten Oper (Freund Fritz) wird's nichts werden. Sie werden sehen, daß ich recht habe. — Es ist eine tragische Operette. Sehr viel Triviales drin und noch mehr Geschraubtes ...

Ich bitte Sie, wenn in unserer wagnergeschwängerten Chromatik und Enharmonik nun plötzlich ein Werk auftaucht, das melodiös ist, und wenn diese Melodiosität auch zweifelhaften Charakters ist — das Werk geht durch, um aber bald zu verschwinden. Glauben Sie mir, der Erfolg ist zu früh gekommen.

Aus Regers Brief von Wiesbaden an den Verfasser vom Jahre 1891.

*

Aber was sollen wir in der Oper nach Wagner bringen? Sollen wir noch mehr wagnern?? Oder sollen wir auf die Prinzipien Webers zurück? Wann kommt einmal der Alexander, der diesen gordischen Knoten löst, aber kühn löst? —

Vereinigung von Wagner und Gluck, das kann nur das Ideal der neuen Oper sein! Allein, wer bringt's so leicht fertig, das nur um der Dramatik willen Daseiende (Wagner) mit dem Reinmusikalischen — aber doch höchst Dramatischen (Gluck) zu verbinden?

Aus dem gleichen Briefe.

*

Den jungen Herren, die da glauben, es genüge zum Fortschritt, wenn man eine rote Jakobinermütze aufsetzt und schreit: „Nieder mit den Tyrannen, den Leuten von gestern!" kann nicht oft genug nachdrücklichst klargemacht werden, daß ein wahrer Fortschritt nur kommen und erwartet werden kann auf Grund

der genauesten und liebevollsten Kenntnis der Werke derer „von gestern", daß vor allem Fortschritt nur erwachsen kann aus Können, dem Können, welches die Leute „von gestern" in ewig vorbildlicher Weise uns zur Nachahmung und Nacheiferung besessen haben!

Max Reger in seinem Artikel „Musik und Fortschritt", Leipzig 1907.

Max Reger und die Kritik

. Gewiß kenne und schätze ich einige wirkliche Kritiker, denen es sehr ernsthaft um Musik zu tun ist — aber diese Kritiker sind ebenso dünn gesät als jene Komponisten, die — nach der Ansicht der Kritik — originell, schön, empfindungsvoll und so weiter zu schreiben verstehen und können.

Neue Musikzeitung vom Jahre 1916, Seite 297.

*

Wer schreibt nicht Kritiken? Leute, die mit Musik oft gar nichts zu tun haben; Ärzte, Lehrer, Beamte bringen ihre musikalisch-kritische Weisheit mit größter „Bescheidenheit" als Orakel, kurzum, die Kritik hat es sich selbst zuzuschreiben, wenn man sie überhaupt nicht ernst nehmen kann. Außerdem: wie oft spielt hier nicht auch das unselige Cliquenwesen eine ausschlaggebende Rolle für eine zustimmende oder ablehnende Kritik? Vermögen persönliche Freundschaft oder Feindschaft niemals den „vorurteilslosen" Blick des „Merkers" zu trüben?

Ebenda.

*

Nur die Persönlichkeit, der seelische Gehalt, den eine Persönlichkeit ausstrahlt, sind das Unterpfand für die Unsterblichkeit.

Ebenda.

*

Heil, heil denen, die von der zeitgenössischen Musikkritik so „bewertet" werden, wie man einst die Großen, die Unsterblichen bewertete! Das ist eine Ehre sondergleichen für uns Jungen, die wir unangekränkelt von der schwindsüchtigen Bläße grauer Theorie in dem ewig blühenden Wald deutscher Kunst unsere Bäume pflanzen mit frischem Wagemute und Vertrauen auf den germanischen Geist.

In seinem Artikel der Neuen Musikzeitung, 29. Jahrg., Nr. 3.

*

„Ja, wissen Sie denn, mein Lieber, was es heißt, produzieren zu müssen? Sich gar nicht retten können von den immer unaufhaltsam auf uns ein-

dringenden Einfällen? Wissen das denn auch wirklich die Herren Kritiker? — Ich glaube kaum!"

Worte zu einem Artikelschreiber, der sich in Nr. 18 der Max Reger-Nummer der Neuen Musikzeitung mit —an bezeichnete.

*

Was und wie die Kritik schreibt, ist ganz und gar gleichgültig! Über den Wert der Kunstwerke richtet nur die Zeit! So zum Beispiel ist die Kritik von N. N. im letzten Sammler über „Herr, was trägt der Boden hier" von Hugo Wolf wieder ein Beweis, daß dieser Kritiker ein total unfähiger Mensch ist! Gerade dieses Lied ist eines der aller-, allerschönsten Lieder, das die Menschheit überhaupt besitzt! Dagegen sind die zwei Lieder von M. L. absoluter Mist schlimmster Sorte — und diese lobt er wieder.

Aus einer Karte an den Verfasser vom 15. März 1903 — München.

*

Das Urteil N. N. im allerletzten „Sammler" über Hauseggers neueste Lieder ist sehr betrübend — ich bin darüber ganz anderer Ansicht! Wenn man etwas nicht versteht, soll man nicht so darüber schreiben.

An den Verfasser, 10. November 1902.

*

Was heißt Dein Ausdruck: „Hinter die Kulissen geschaut!" Sei froh, daß Du noch in gewisser Beziehung naiv unserm Kunstleben gegenüberstehst; es ist ja alles, alles Schwindel bei uns ... wer Geld für Reklame nicht scheut, ist balde „berühmt", dagegen wirkliches Können wird immer unterdrückt und hauptsächlich auf dem Gebiete der Komposition.

An den Verfasser, 19. Mai 1896.

*

Ich gehe eine Wette ein auf tausend Mark, daß, wenn Brahms heute seine Symphonien schreibt und dieselben unter fremdem Namen herausgibt (so daß es niemand weiß), daß alle unsere Redaktionen sich über den „Anfänger" lustig machen.

Ebenda.

*

Es ist leider nur zu wahr, daß bei uns die persönliche Tüchtigkeit oft nur in den seltensten Fällen ausschlaggebend ist! Du wirst bald davon ein Lied singen können. Als Komponist hat man es in dieser Beziehung erst recht schlecht ... Ist unsereiner mal tot, hat man sich sein Leben lang abgeschunden und neunundneunzig Prozent Enttäuschung erlebt, so ist man nach dem Tode der Sorge ledig; allein es war so und wird immer so bleiben.

An Joseph Loritz vom 23. September 1900.

*

Nachdem der Scheiterhaufen, auf dem ich nächstens zur stillen Wonne aller Rückwärtsler geröstet werden soll, schon errichtet ist, will ich mein Gewissen noch erleichtern von dem, was mich schon lange bedrückt: Unter den Reitern sind so manche, die mit „Überlegenheit" auf Schumann, Mendelssohn herabsehen. Mir deucht, daß diese von einer späteren Generation höchstens als unwürdige „Mendelskinder" oder altersschwache „Mendelsweiber" erkannt werden. Der Ritt dieser geht zu wenig, viel zu wenig nach links, denn wir „echten" Reiter zur Linken wissen nur zu gut, wie Schumann und selbst Mendelssohn — jeder auf seine Art — ebenfalls stramm nach links ritten, und wir „echten" Reiter zur Linken verleugnen keinen der Unsrigen. (Nun wird der Scheiterhaufen für mich wohl auch von links angezündet.)

In der Neuen Musikzeitung, 29. Jahrg., Nr. 3.

*

Je älter man wird, desto unempfindlicher wird man gegen Kritiken (gute wie schlechte).

An Joseph Loritz, 22. Juli 1911.

*

Titel sind dazu da, damit sich die anderen darüber ärgern.

Ein öfter geäußertes Scherzwort.

*

Solange man hinter jedem C Dur-Dreiklang, den ich schreibe, irgend eine Scheußlichkeit vermutet, hat es gar keinen Zweck, Analysen zu schreiben.

Reger an einen namhaften Musikkritiker.
Siehe: „Der Klavierlehrer", 1909, Nr. 23, Seite 359.

*

Obwohl in der Musik die von vielen Seiten protegierten rückblickenden Tendenzen und Bestrebungen sich immer mehr breit machen, obwohl wir gerade in der Musik über eine imposante, unübersehbare Reihe von „Denkmälern deutscher Kritik" zu verfügen haben, geben wir, die wir uns im Vertrauen in den deutschen Geist und offenem, vorwärtssehendem Blick der Weiterentwicklung unserer Kunst weihen, die Hoffnung nicht auf, daß dereinst in Erfüllung gehe Goethes Wort: „Mehr Licht!"

Reger in seinem Artikel „Mehr Licht!" 1904.

Max Reger über Altmeister der Tonkunst

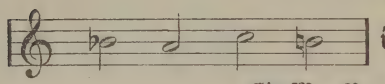
Sebastian Bach ist für mich Anfang und Ende aller Musik; auf ihm ruht und fußt jeder wahre Fortschritt. Was Seb. Bach für unsere Zeit bedeutet — Pardon, bedeuten sollte? Ein gar kräftigliches, nie versiegendes Heilmittel

nicht nur für alle jene Komponisten und Musiker, die an „mißverstandenem Wagner" erkrankt sind, sondern für alle jene „Zeitgenossen", die an Rückenmarkschwindsucht jeder Art leiden.

Bachisch sein heißt: urgermanisch, unbeugsam sein. Daß Bach so lange verkannt sein konnte, ist die größte Blamage für die „kritische Weisheit" des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts.

In dem „Bach"-Heft der „Musik".

*



ist Anfang und Ende aller Musik.

Ein Max Reger-Autogramm.

*

Im Grunde genommen sind wir ja alle Epigonen Johann Sebastian Bachs.

An den Verfasser, 6. April 1894.

*

Wenn man immer die Feder zur Notenschrift gebraucht, so kommt einem das „Schönschreiben" ganz abhanden. Macht nichts! Wenn man nur seinen Bach, Beethoven und Brahms gut kennt!

An den Verfasser, 21. April 1893.

*

... Leider besaß Beethoven nicht die Beherrschung der kontrapunktischen Künste so eminent, wie Bach sie hatte — daher auch so oft bei Beethoven in den Fugensätzen die nicht wegzuleugnende Härte des Satzes in bezug auf (Fugen)-Technik. Ich sehe als Beispiele an die monströse Schlußfuge der Sonate op. 106, ferner die Schlußfuge der Sonate für Violoncello und Klavier op. 101, Nr. 2 (D Dur); einen wahrhaften Genuß wird man mit diesen Werken selbst beim ideal vollkommensten Vortrage, wie ich ihn mir von Eugen d'Albert denke und hoffe, keinem Hörer bieten können.

An den Verfasser, 6. April 1894.

*

Das größte musikalische Wunder, das die Erde gesehen, war — Mozart.

Ein später oft zum Verfasser geäußertes Wort Regers.

*

Beim Durchlesen einer Haydnschen Symphonie rief er ganz entzückt aus: „Dem Luder fällt doch noch was ein!"

Aus einem Artikel der Neuen Musikzeitung vom 6. Juli 1916.

*

Was mich bei Mendelssohn so anzieht, ist die Wahrheit des Ausdrucks, des Empfindungslebens eines auch menschlich durch und durch vornehmen Künst-

lers. Dabei offenbart sich besonders in den „Liedern ohne Worte" eine derartige Vollendung des klaviertechnischen Materials, eine solch absolute Beherrschung des musikalisch-formellen Elements, daß man all den verwirrten und verirrten jungen Übermenschen, bei denen Musik überhaupt erst beim achten Horn, beim „vierfachen Holz", bei vierundsechzig Schlaginstrumenten und einigen Dutzenden verschieden gestimmter Glocken beginnt, ein gründliches „Stahlbad" in Mendelssohn nur aufs dringendste empfehlen kann.

In der Mendelssohn-Nummer der Leipziger Illustrierten Zeitung vom 28. Januar 1909.

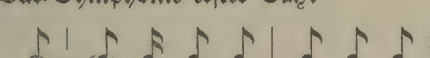
*

Sollte es einem feinnervigen Pianisten, dessen Ideal weniger die Erzielung eines möglichst robusten Anschlags ist, wirklich nicht mehr möglich sein, durch poesievollen Vortrag von Mendelssohnschen Klavierstücken einigen Beifall zu ernten? Hat nicht ein so eminenter Künstler wie Bülow die größte Hochachtung vor Mendelssohn gehabt und bis in seine spätesten Jahre Mendelssohn öffentlich gespielt? Und es wird wohl kein Mensch Bülow, der stets auf der vordersten Barrikade des Fortschritts kämpfte, der „Rückständigkeit" in der Erkenntnis und Urteilsfähigkeit zeihen! Bülows innerster Wahlspruch: „Ehret eure deutschen Meister!" verpflichtet auch uns, den großen deutschen Meister Felix Mendelssohn zu ehren für immerdar.

Ebenda.

*

Schumann war gut in seiner Burschenherrlichkeit, während er mit der so allmählichen Umnachtung seines Geistes oft recht arm und trocken in der Erfindung ist; die Fis Moll-Sonate (für Klavier) op. 11 von ihm ist sehr schön; ist aber im ersten Satz rhythmisch zu eintönig, wie man denn überhaupt bei Schumann eine gewisse Monotonie des Rhythmus sehr leicht nachweisen kann. (B Dur-Symphonie erster Satz:



er macht in diesem Satze jenen Rhythmus mausetot.)

An den Verfasser am 6. April 1894.

*

Ich bin kein Feind Wagners, aber ich sträube mich dagegen, die Wagnerschen, Berliozschen, Straußschen Prinzipien in die reine Instrumentalmusik aufzunehmen.

An den Verfasser am 6. April 1894.

*

Brahms ist die große Walhalla, die wir heute haben.

An den Verfasser, Brief vom 15. Februar 1893.

*

Jetzt ist die Zeit eines argen musikalischen Kampfes; gerade wie in der Politik, so platzen jetzt die Bomben auch in der Musik. Die Zeitschriften selbst bekämpfen sich mit allen möglichen anständigen und unanständigen Mitteln; das Feldgeschrei: „Hie Wagner-Strauß! Hie Brahms!" ist die Losung. Wenn die Leute doch wüßten, mit welcher Seelenruhe der alte Johannes in Wien sitzt und sein Pilsner trinkt, ruhig weiter komponiert, sein Honorar einnimmt und im Sommer halt so ein bißchen Ausflüge macht!

An den Verfasser, Brief vom 6. April 1894.

*

Brahms ist jetzt seit Beethoven wieder der Größte; aber auch er hat gewisse Maniertheiten: phrygische Terz, dorische Sexte, ferner | $\underset{2}{|}$ $\underset{2a}{|}$ | $\underset{4}{|}$ $\underset{a}{|}$ und so weiter. — In der Behandlung des Klaviers steht er einzig da; der Klaviersatz bei ihm hat ganz und gar orchestrale Färbung; allerdings fehlen die Passagen, chromatischen Skalen und so weiter bei ihm fast ganz; aber er entschädigt da durch eine reiche Polyphonie und größte Noblesse der Melodik, was man aber als „Mißachtung" des sinnlichen Wohlklanges zu bezeichnen beliebt.

Man soll sich aber zuerst in die eminente Ausdrucksfähigkeit seiner Melodik versenken; es liegt bei ihm nicht alles offen da; er liebt es, die Schönheiten seiner Werke mit einem Schleier zu verdecken, und diese Schönheiten wird man gewahr, wenn man die Werke genauer kennt; fürs gewöhnliche Publikum ist freilich diese Musik etwas unverständlich. Trotzdem ist Brahms jetzt doch so weit, daß alle wirklich einsichtsvollen Musiker ihn für den größten aller jetzt lebenden Komponisten bezeichnen müssen, wenn sie sich nicht blamieren wollen; seine letzten drei Symphonien (D Dur, F Dur, E Moll) stellen ihn als Symphoniker direkt zu Beethoven, und mit seinen anderen Kammermusikwerken, mit seinen Liedern hat er uns entschieden gefördert. Und wenn L... noch so sehr sich bemüht, Brahms und den „Brahmsnebel", wie T... sich ausdrückt, zu zerstreuen — der „Brahmsnebel" wird bleiben —, mir ist er lieber als die Gluthitze von R. Wagner und R. Strauß.

An den Verfasser, Brief vom 6. April 1894.

*

„Brahms ist doch unserer Zeit darin überlegen, daß alles bei ihm gekonnt ist."

Ein Lieblingswort Regers.

*

Was Brahms die Unsterblichkeit sichert, ist nie und nimmermehr die „Anlehnung" an die alten Meister, sondern nur die Tatsache, daß er neue, ungeahnte seelische Stimmungen auszulösen wußte auf Grund seiner eignen seelischen Persönlichkeit.

In seinem Artikel in der Neuen Musikzeitung, 29. Jahrg., Nr. 3.

*

Es ist jetzt Mode, auf Joh. Brahms recht zu schimpfen — ich behaupte, es wird eine Zeit kommen, wo man sich voll Verwunderung fragen wird: „Wie hat man auf den Mann so schimpfen können?" Wissen die Brahmsfeinde nicht, wieviel Brahms zum Beispiel in ihrem Halbgotte R. Strauß steckt? — Das merkt man nicht.

An Joseph Loritz, Brief vom 26. Juli 1901.

*

Und daß ich mit der Programmusikhochflut nicht und niemals mitschwimmen werde, das steht in mir fest! Trotz meiner fast unbegrenzten Hochschätzung Rich. Strauß gegenüber kann ich mich nie entschließen, in diesem Fahrwasser zu segeln.

Ebenda.

*

Richard Strauß ist für mich die glänzende Erfüllung der Kunst, die ein Franz Liszt angebahnt hat.

In der Allgemeinen Musikzeitung, 39. Jahrg., Nr. 43, anläßlich der „Rundfrage" über Richard Strauß.

*

Strauß wird sich ewig halten — aber seine Epigonen werden einer kommenden Generation ebenso als „schwach" erscheinen, als uns heutzutage zum Beispiel die Schumannepigonen ungenießbar sind.

An Joseph Loritz, Brief vom 26. Juli 1901.

*

Auf dem Heimweg von den Meininger Orchesterproben sprach der Meister über die eben gehörten Werke, und es ist mir noch in guter Erinnerung, als er nach einer Probe der vierten Brucknerschen Symphonie sagte: „Dieses Werk macht mir kolossale Freude!"

Neue Musikzeitung.

*

Ansorge spielte famos, mit verblüffender Technik; das „Zarte" liegt ihm weniger; dagegen brachte er die großzügigen Sachen famos zur Geltung.

An den Verfasser, Münchener Brief vom 20. Oktober 1901.

*

Bis Hugo Wolf dem deutschen Volke wirklich das wird, was ihm Schubert und Schumann sind, dazu wird es noch einer langen Reihe von Jahren und vieler Mühen bedürfen. Möchten sich diejenigen unserer Blätter, die seit Jahren das Banner des Komponisten hochhalten, nie verdrießen lassen, immer und immer wieder auf den Tonpoeten Hugo Wolf erläuternd und belehrend hinzuweisen, damit wir es noch erleben, daß er nicht Mode, sondern Herrscher im liederreichen Herzen des deutschen Volkes werde.

Max Reger in seinem Artikel „Hugo Wolfs künstlerischer Nachlaß". 1904.

*

Die Jugendlieder Wolfs geben den jüngsten Titanen, welche junge Herren ja symphonische Dichtungen, Symphonien und große Gesänge nur mit größtem Orchester in einem Alter gebären, in dem andere Sterbliche noch die harte Schulbank zieren, die fatale Lehre: „Klein beginnen, groß endigen!"

Ebenda.

Max Reger über die Orgel, Musikpädagogik u. a.

Das Orgelspiel muß erst mal wieder zu einer ernsten Kunst erhoben werden; es lag danieder.

An Gustav Beckmann, 15. Januar 1900.

*

Ist denn ganz und gar vergessen worden, daß die Orgel nicht nur ein Kircheninstrument ist, sondern auch Konzertinstrument ersten Ranges!

Ebenda.

*

Was ich tun kann, durch meine Orgelwerke dazu beizutragen, die Orgel mehr und mehr in den Vordergrund zu rücken, geschieht stets mit größter Freude! Vor allem muß dem deutschen Publikum und leider auch vielen Organisten erst wieder klargemacht werden, daß das Heil unserer Orgelmusik nicht in ausländischen (französischen und englischen) Erzeugnissen erwartet werden darf, sondern nur aus deutschen Organistenkreisen. Ich bin extremer Fortschrittsmann; nie kann mir eine Sache zu toll sein — aber nie und nimmer kann ich das Heil der Orgelmusik in der Art finden, wie die Franzosen und Engländer die Orgel behandeln. Nur eine aus Bach hervorgewachsene Kompositionstechnik kann uns den wahren Fortschritt bringen.

Ebenda.

*

Unsere moderne Orgel ist so, daß man auch etwas dafür schreiben kann. Was hat Bach von seinen nach unseren Begriffen doch unvollkommenen Orgeln

verlangt! Und wir, die wir diese wunderbar neuen Instrumente haben, wir sollten stehen bleiben?

An Gustav Beckmann, 31. Februar 1900.

*

Wenn Du was Hochfeines für Orgel haben willst, so besorge Dir „Alte Meister", herausgegeben von Karl Straube, erschienen bei Peters, wo soeben mein op. 80 (zwölf Stücke für die Orgel) erschienen ist.

An den Verfasser; München, 14. September 1904.

*

„Achten Sie ja bei Ihren Schülern auf möglichste Klarheit des Ausdruckes, große melodische Bogen und dulden Sie nicht Verzettelung in harmonische Kleinigkeiten! Immer großer Zug!"

An Joseph Haas am 29. September 1911.

*

„Wissen Sie! Instrumentieren — da muß man jahrelang mit dem Orchester täglich praktisch arbeiten, und zwar so, wie ich es gemacht habe! Wir können wohl mit Recht sagen, daß die Meininger so ‚plastisch' gespielt haben wie vielleicht kein Orchester sonst!"

An Joseph Haas, 28. Dezember 1914.

*

„Analyse — jeder Schüler hat dabei die Noten in der Hand — als Stunde für alle Schüler des Konservatoriums halte ich für sehr gut.

An Joseph Haas, 28. August 1911.

*

... Zwar ist seine Muse etwas von J. Brahms beeinflußt, allein welcher Komponist ist in seinen ersten Werken sogleich „er selbst"?

In seiner Kritik der Symphonie (in A Dur) von Frederic Lamond.
Allgemeine Musikzeitung Nr. 4, 1894.

*

Bitte, bei Liedervorträgen stets darauf zu dringen, daß das Publikum die Texte alle gedruckt in die Hand bekommt! Es nützt sehr, wenn die Leute einen Text schon vorher durchlesen können.

An Joseph Loritz am 23. September 1900.

*

Hundertzweiunddreißig Mann Musik zur Begleitung einer Solostimme bei nicht verdecktem, beziehungsweise versenktem Orchester spielen zu lassen, ist dumm!

An Joseph Loritz am 14. Juni 1901.

*

Suchen Sie den Kontrapunkt so zu beherrschen, daß Ihnen diese Satzkunst auch nicht die geringste Schwierigkeit mehr bereitet.

Zu seinen Schülern.

*

„Hundert Fugen muß man schreiben, dann kann man erst etwas!" Wie oft hörte ich ihn das sagen!

Else Wormser, Stuttgart.

*

Über den Dichter Bierbaum: Der Mann hat sich ausgeschrieben. Er ist so zur Einseitigkeit gekommen, daß ich fast bezweifle, ob es ihm noch gelingt, daß er seinem Schaffen noch eine andere kräftigere Richtung geben kann.

An Joseph Loritz am 26. Juli 1901.

*

Frisches Blut, neues Leben, neue Ziele haben noch nie geschadet, haben sich unleugbar zu allen Zeiten als die alleinigen Mittel gegen die wirkliche Dekadenz erwiesen.

In der Neuen Musikzeitung Nr. 3, 29. Jahrg.

*

Wissen Sie, was fehlt? Es fehlt eine Schule des Pedalspiels! Wenn Sie mir die verschiedensten technischen Formen und so weiter da mitteilen wollten, so würde ich Pedaletüden schreiben; Verleger hätten wir schon. Überlegen Sie sich mal die Idee! Alle ordentlichen Figuren, Passagen und so weiter (mit Beispielen aus den verschiedensten Werken): das könnte ein famoses Werk geben. Mit Bezeichnung der Applikatur. Dann die Etüden alle in Trioform das würde ungemein nützlich sein. Wollen wir zwei so ein Ding machen? Ich bin dabei*.

Reger an Beckmann.

*

Die künstlerische Qualität der modernen Operette ist miserabel. Der riesige Erfolg dieses Genres ist auf den schlechten Geschmack der „großen Masse" zurückzuführen. Der Einfluß der Wiener Operette ist sehr schlecht; aber Zukunft wird sie immer haben.

Aus einer von der Neuen Musikzeitung gestellten Umfrage bezüglich der Operette. 32. Jahrg., Heft 9.

*

Else Wormser (Stuttgart) brachte Reger in der Kompositionsstunde am Leipziger Konservatorium eine Komposition, die sich voll alterierter Akkorde auszeichnete. Seine Hauptmahnung an uns Schüler war stets, einfach und

* Dieser Plan kam leider nicht zur Ausführung.

natürlich zu schreiben. Er schaute mich mit dem bekannten Seitwärtsblicke fragend an. „Ach, Meister," sagte ich, „da war meine Seele ganz zerrissen!" In echt bayrischem Dialekt kam es zurück in seiner humorvollen witzigen Art: „No, da woll'n mer se halt wieder flicken!"

Else Wormser.

*

... ich halte Riemann für den einzigen Lehrer in jeder Beziehung.

An den Verfasser, 8. März 1894.

*

Schreiben Sie nicht immer Reger; schreiben Sie endlich sich selber.

Aus Regers Lehrstunde.

*

„Viel und gut hören und fleißig schreiben, immer wieder schreiben, das führt zum Ziele."

Desgleichen.

Max Regers Humor

„Als der liebe Gott den Humor verteilte, hab' ich halt zweimal ‚hier' geschrien."

Berichtet von Hermann Poppen, Heidelberg.

*

Reger kam als Gastdirigent und hielt erste Orchesterprobe, dabei geschah es, daß man auseinander kam. Ohne sich im Dirigieren stören zu lassen, meinte er: „Im Ritter treffen wir uns wieder."

Berichtet von demselben.

*

In besonders vornehmen Hotels trug er sich gern folgendermaßen ein: Max Reger, Akkordarbeiter.

Berichtet von demselben.

*

Wenn er sich in einem feinen Restaurant zu Tisch gesetzt hatte, rief er wohl den Oberkellner heran, um ihm diskret anzuvertrauen, er müsse ihn von vornherein darauf aufmerksam machen, daß er krank sei, er habe die Gewohnheit, silberne Löffel mitgehen zu lassen, aber man dürfe ihm das nicht übelnehmen, er könne nichts dafür. Man kann sich das Gesicht des Herrn Ober unschwer vorstellen.

Berichtet von demselben.

*

„Ich habe ja schon allerhand Titel," bemerkte er eines Tages, „aber einer fehlt mir doch noch, nämlich Ökonomierat. Ich habe doch schon so viel Mist fabriziert."

Berichtet von demselben.

*

In Meiningen wurde die Orgel im neuen Konzertsaal gebaut. Zu seinem größten Erstaunen fand Reger bei einer Besichtigung in dem für sie bestimmten Raum so etwas wie eine stattliche Telephonzelle hineingebaut — das diskrete Kabinett für die nebenanliegenden Gemächer des Herzogs. Ein Versuch bei der Bauleitung, eine Änderung zu erreichen, schlug fehl. Da kündigte Reger hocherfreut an: „Sie, das sag' i Ihnen, am Tag der Einweihung (hierfür war Beethovens Neunte vorgesehen) findet der Herzog einen Zettel über dieser Tür ‚O Freunde, nicht diese Töne'."

Berichtet von demselben.

*

Eine Zeitlang stand Reger in täglichem Briefwechsel mit dem alten Herzog von Meiningen, wobei dieser einmal darauf bestand, daß Reger dem wiederholten Fragen nach seinem persönlichen Befinden nicht weiter ausweiche, es gehe so weit ganz gut. Reger antwortete, nur sei er zu seinem Schmerz zurzeit täglich gezwungen, einige Stunden lang den Berliner zu spielen und das Maul aufzureißen. Reger war nämlich beim Zahnarzt in Behandlung.

Berichtet von demselben.

*

Von Meiningen aus fuhr Reger allwöchentlich einmal nach Leipzig ans Konservatorium. Einem bekannten Herrn, bei dem er dabei gern zu Mittag aß, schickte er an einem unausgefüllten Nachmittag aus dem Café folgende Rechnung:

Ein bürgerliches Mittagessen eingenommen .	1.80	Mark
ein Dessert nicht gehabt	—.50	„
eine Fahrt Straßenbahn zum Essen . . .	—.10	„
ein Wagen vom Essen zurück	2.60	„
zehn Witze zum besten gegeben	30.—	„
neunzigprozentige Hofluft verbreitet . . .	250.—	„

Berichtet von demselben.

*

Nach dem ersten Konzert Regers in Meiningen überhäufte ihn eine Prinzessin am dortigen Hof mit Lobsprüchen und bedauerte bloß, daß man

während des Konzerts nur den Rücken hätte bewundern können. Reger erwiderte lachend: „Das hat nichts auf sich, Hoheit, das ist nämlich eine Eigentümlichkeit von mir, daß ich von hinten grad so ausschau' wie von vorn." (R=e=g=e=r.)

Berichtet von H. Nebe, Eisenach.

*

Dieselbe Dame wohnte der ersten Aufführung der Suite bei. Die Polyphonie des Orchesters im Gastmahl des Lukullus machte großen Eindruck auf die Musikfreundin, die vornehmlich auf die Themen der Fagotte in diesem Satz geachtet hatte. Sie fragte Reger interessiert, wie diese dunklen, merkwürdigen Tonfiguren entstünden, ob die Musiker sie mit dem Munde hervorbrächten. Der Komponist sah die Fragerin einen Augenblick starr an, dann sagte er toternst: „Das will ich stark hoffen."

Berichtet von demselben.

*

Gelegentlich eines Musikfestes in Weimar erschienen die Herren in Frack und Claque, die andern Festteilnehmer in mehr oder minder entsprechender Kleidung. Manchem fiel auf, daß ein bekannter und gefürchteter Kritiker zum Empfang seitens der Großherzogin im Strohhut erschien. Reger, dessen Kompositionen eben von diesem Kritiker ständig zerrissen wurden, meinte begütigend: „Aber, i bitt' Sie, meine Herrn, i für meine Person kann mir eine mehr harmonische Umkleidung dieses Notenkopfs gar net vorstellen."

Berichtet von demselben.

*

Eine Zeitung fand es unverantwortlich und anmaßend, daß Max Reger bei den Meininger Musikfesten neben Bach, Beethoven, Brahms unter Weglassung des Vornamens einfach als Reger figurierte. Sofort bedauert der Komponist in einer Zuschrift an die Redaktion das unliebsame Vorkommnis, versprach das Versäumte baldigst nachzuholen und im Verein mit dem Pianisten Moritz Rosenthal einen die Redaktion hoffentlich zufriedenstellenden Max= und Moritz=Abend zu veranstalten.

Berichtet von demselben.

*

Der Musikreferent eines Hamburger Blattes hatte sich in einer Kritik darüber aufgeregt, daß in Altona unter Regers Leitung ein bekannter Geigenkünstler im Violinkonzert von Beethoven eine angeblich stillose und minderwertige Kadenz gespielt hatte, als deren Verfasser er den Geiger vermutete. Reger las die Kritik und ließ sich telephonisch mit dem betreffenden Kritiker

verbinden. Im tiefsten Baß tönte seine Grabesstimme: „Hier Ludwig van Beethoven, Elysium. Ich wollte Sie nur darauf aufmerksam machen, daß die gestern gespielte Kadenz tatsächlich von mir stammt. Schluß."

Berichtet von demselben.

*

Reger wohnte im Hotel einer größeren Stadt. Ein Kritiker namens H. stellte sich Reger vor, fand aber wenig Beachtung. Um Regers Aufmerksamkeit auf sich zu lenken, erzählte er, er habe Richard Wagner mit zu Grabe getragen. Reger meinte: „Der Wagner war halt tot, hat sich nimmer wehren können." H. stand verärgert auf und verließ den Saal. Nach einer Weile schickte H. das Zimmermädchen zu Reger mit dem Bescheid: Einen schönen Gruß von Herrn H. und wenn er, der Herr Dr. Reger einmal sterbe, ginge er nicht mit der Beerdigung. Reger blieb unerschüttert: „Sagen S' dem Herrn H. einen schönen Gruß: Ich zum Beispiel ginge sehr gern mit seiner Beerdigung."

Berichtet von Frau Maria Deesz, Saarbrücken.

*

Reger war Gast des weimarischen Hofes. Abends wurde musiziert. Außer der weimarischen Regentenfamilie war auch die Königin von Belgien anwesend und Schranzen, wie Reger mit Vorliebe die übliche Hofgesellschaft nannte. Darunter Baron de S., der nach dem ersten Satz eines Stückes von Brahms mit unangenehmer, durchdringender Stimme fragte: „Was war denn das, was Sie da gespielt haben?" Reger stand auf, verneigte sich und sagte: „Mozart." Die Königin von Belgien, gereizt über Regers Sarkasmus, sagte: „Herr Hofrat, ich will Ihnen einmal etwas erzählen: Als wir noch klein waren, sagten wir oft: ‚Nun wollen wir einmal Reger spielen' und setzten uns dann einfach auf die Klaviatur."

Einige Jahre später war Reger Gast des belgischen Hofes und saß bei einem Hoffest neben der Königin. „Erinnern sich Majestät an den Abend in München?" fragte er. „Wollen Majestät jetzt nicht Reger spielen?"

Berichtet von derselben.

*

Reger bot im zweiten Jahr des Weltkriegs seine Vaterländische Ouvertüre dem bekannten Dirigenten eines größeren Orchesters zur Uraufführung an, in der das Thema „Nun danket alle Gott" besonders überraschend einsetzt. Der Dirigent schrieb ihm, noch sei es verfrüht „Nun danket alle Gott" zu bringen. Reger antwortete ihm: „Lieber Freund, Sie haben recht. Überall

spielen wir ‚Nun danket alle Gott', aber wenn wir nach L. kommen, dann spielen wir ‚Ermuntre dich, du schwacher Geist.'"

Berichtet von derselben.

*

In einer westdeutschen Stadt wurde ein großes Regerfest veranstaltet. Der Festdirigent, ein Mann von scheinbar recht mittelmäßigen Qualitäten, brachte das Programm, das schlecht und recht vorbereitet war, trotz allem erstaunlicherweise ohne größeren Unfall zu Ende. Nach dem Fest großes Essen zu Ehren des Komponisten mit den üblichen Reden. Schließlich stand auch Reger auf, um allen, „die dazu beigetragen hatten", seinen Dank abzustatten. Zum Schluß wendet er sich plötzlich an den Dirigenten, sah ihn durchbohrend an und sagte mit erhobener Stimme: „... und Ihnen, Herr Musikdirektor, kann ich nur sagen, daß Sie Schwein ... (eine unheilvolle Pause entsteht, während deren alles wie gelähmt dasitzt) ... gehabt haben," setzte Reger mit gesenkter Stimme fort.

Berichtet von Henry Prins, Schwerin.

*

Reger besuchte einst in einer Thüringer Sommerfrische das Konzert des Kurorchesters. Dieses spielte soeben den bekannten Marsch „Unter dem Doppeladler" des österreichischen Regimentskapellmeisters und Komponisten J. F. Wagner. Regers Begleitung fragte den andächtig Lauschenden um seine Ansicht über die volkstümliche Musik in der sicheren Erwartung eines vernichtenden Urteils. Reger zog die Augenbrauen hinauf, rückte umständlich an seiner Brille und sagte langsam: „Wagner bleibt Wagner."

Berichtet von H. Nebe, Eisenach.

*

Als Reger nach Darmstadt in die Pension Augusta kam, wo er stets wohnte, lagen gegen zwanzig Autographenbücher da von völlig unbekannten Leuten. Reger legte sich behaglich zu Bett und sagte schmunzelnd zu seinem Schüler: „Ungerlein, nehmen Sie mal die Bücher und schreiben Sie überall hinein ‚Im Auftrag von Max Reger. Dr. Hermann Unger.'"

Berichtet von Frau Elsa Reger.

*

Das Schwein und die Künstler haben das gemeinsam, daß man sie erst nach dem Tode schätzt.

Berichtet von derselben.

*

Im Frühjahr 1915 wurde Reger vom Vorstand des Roten Kreuzes in Meiningen gebeten, in einem der dortigen Lazarette zur Unterhaltung der Verwundeten Klavier zu spielen. Reger, der ein herzensguter Mensch war, tat dies selbstverständlich gern. Er kannte aber die Verwundeten besser und nachdem er, mit warmem Applaus empfangen, das Podium betreten hatte, fragte er seine Zuhörer: „Kameraden, was ist euch lieber, wenn ich euch was vorklimpere, oder wenn ich euch ein paar hundert Zigarren spendiere?" Man kann sich denken, was aus dem Klavierabend im Meininger Lazarett wurde.

Berichtet von Hermann Weiler, Kassel.

*

Reger befand sich zur Sommerfrische in B. Als er die Kurliste studierte, fand er folgenden Eintrag: N. N., Komponistin, Stuttgart. Alsbald trug er sich unmittelbar darunter ein: Max Reger, Klavierlehrer, Meiningen.

Berichtet von demselben.

*

Reger befand sich im Haus eines Kasseler Freundes. Dort erschien ein junges Mädchen und bat den Hausherrn, Reger ihre Autographensammlung vorzulegen. Reger blätterte in dem Stammbuch nach und als ihn sein Gastgeber auf eine Seite aufmerksam machte, auf der Richard Strauß sich eingetragen hatte, schrieb er unverweilt unter den Namen Richard Strauß: „und sein Bewunderer Max Reger".

Berichtet von demselben.

*

Eines Tages befand sich Reger und sein Freund, Professor Dr. Th., bei einer Hoffestlichkeit und beide waren ohne jegliche Orden erschienen, während die andern Gäste in vollem Glanz prangten. Da näherte sich Reger seinem Freund und sagte schmunzelnd: „Wir beide sind halt heute abend die einzigen nackten Menschen hier."

Berichtet von demselben.

*

Reger beklagte sich oft, wie schwer es ihm gemacht wurde, bis er seinen Weg in die Öffentlichkeit fand, und sagte: „Früher war ich ein Geächteter, heute bin ich ein Verächter."

Berichtet von demselben.

*

Nichts Dümmeres gibt es, als die Mitwelt.

Berichtet von Frau Elsa Reger.

*

Frisch gewagnert ist halb gewonnen.

Berichtet von derselben.

*

Ein Lehrer Regers tat sich besonders viel auf seine Kenntnis alter Instrumente zugute. Da legte ihm Reger eines Tages die Frage vor: „Was ist eine Zage für ein Instrument?" Der Lehrer beschrieb sie als ein Saiteninstrument ähnlich der Lyra, nur etwas breiter und mit mehr Saiten. Nach den weitläufigen Erklärungen des Lehrers bedankte sich Reger höflichst und sagte: „Jetzt kann ich mir endlich den Spruch erklären ‚die Israeliten kamen mit Zittern und Zagen', denn was eine Zither ist, wußte ich, aber eine Zage war mir bisher unbekannt."

Berichtet von derselben.

*

Anläßlich eines Musikfestes fragte der englische Komponist Cyrill Scott Reger, wie ihm seine (Scotts) bei dieser Gelegenheit aufgeführten Kompositionen gefallen hätten. Reger antwortete: „Bei Gott, Herr Scott, wenn Ihnen wieder mal was einfällt, gell dann schreiben's net auf."

Berichtet von Fritz Busch, Stuttgart.

*

Einmal zog Reger gewaltig gegen die Kritiker los: „Wenn ein solcher Schweinehund neben mir am Boden läge, ich reichte ihm nicht die Hand zum Aufstehen. Er will mich verhungern lassen, so mag er selbst verhungern. Überhaupt gefallen lasse ich mir gar nichts." Dann lenkte er ein. „Aber, wenn S.", damit meinte er den Erzähler dieser Geschichte, „zu mir sagte: ‚Reger, Sie sind ein Schweinehund', so sag' ich: recht hast, ich will mich bessern."

Berichtet von Geheimrat Sommer, Münster.

*

Orden bezeichnete Reger oft als „Verunreinigung des Knopflochs".

Berichtet von demselben.

*

Eine von Reger sehr geschätzte Sängerin von nicht weniger großem Leibes- als Stimmumfang nannte er gern „Venus von Kilo". Auch schlug er ihr vor, sich in den Sommerferien als Litfaßsäule nebenher Geld zu verdienen.

Berichtet von demselben.

*

Im Januar 1916 war Reger zum letztenmal bei uns. Er erzählte viel aus seinem Leben und sprach dann fast ausschließlich über seinen Tod, dessen Nahen er bestimmt fühlte. Keinen Einwand, kein ablenkendes Wort ließ er

gelten. Trost gaben ihm in der Sorge um Gattin und Kinder meine Worte: „Herr Doktor, Sie haben viele Freunde." Die Stimmung war sehr gedrückt. Wir sprachen noch dies und jenes, bis Reger abfahrtbereit sich plötzlich aufraffte und von unserm stillen Heim lachend versicherte: „Gut war's im Hotel, dem ‚Hotel zur lustigen Wanzen' so wollen wer's von jetzt an nennen, nur der Portier hat mir nit gefallen." Und dann nicht ohne tiefen Ernst: „Gelt, der Humor ist halt doch das beste im Leben."

Berichtet von Frau Maria Deesz, Saarbrücken.

Max Reger über sein eigenes Schaffen und Wesen

... Ich, der glühendste Verehrer Joh. Seb. Bachs, Beethovens und Brahms, sollte den Umsturz predigen! Was ich will, ist ja doch nur eine Weiterbildung dieses Stiles!

Aus seinem Briefe an den Verfasser, 11. April 1897.

*

„Es ist bekannt, daß ich nicht leicht und gefällig schreibe, daß meine Kompositionen sehr schwer verständlich sind; wenigstens wird mir das immer wieder zum Vorwurf gemacht. Und ich glaube selbst recht gern, daß meine Werke einem Teil der musikalischen Welt wenig oder gar nicht gefallen —, ich glaube es um so eher, weil meine Schreibweise von der herkömmlichen beträchtlich abweicht und weil ich nicht im geringsten Konzessionen mache. Nun — ich kann eben nicht anders schreiben, als ich es tue, gleichviel, ob ich damit Gefallen errege oder nicht. Der Genius in mir zwingt mich einfach, meine Gedanken gerade so und nicht anders niederzuschreiben. — Täte ich das nicht, dann wäre ich ein Verräter und schielte ich nach dem Beifall der Menge und buhlte um ihre Gunst, dann wäre ich kein freier Künstler, sondern eine elende Krämerseele. Ich kann also anders gar nicht komponieren. Wer aber — wie es so häufig geschieht — daraus den Vorwurf erhebt, daß ich ein vollständiger Neuerer sei und ein Nichtachter unsrer Klassiker, der kennt entweder meine Werke nicht oder er versteht sie nicht. Es gibt in der ganzen Welt vielleicht keinen zweiten Musiker, der unsre alten Meister so liebt und verehrt wie ich. Gerade das unablässige Studium ihrer Werke hat mich erst dahin gebracht, selber einer zu werden; ihnen allein verdanke ich es, daß ich der geworden, der ich bin. Unbekümmert um Ansichten oder Meinungen, um Richtungen oder Vorschriften, habe ich mich nach langem, eifrigem Studium der Werke unsrer alten Meister in die musikalische Welt hineingestellt, — so wie ich jetzt vor

Ihnen stehe. Daß mir das Emporkommen nicht leicht geworden ist, daß ich heute noch schwer um Anerkennung ringen muß, wissen Sie alle ...

Aus einer Ansprache Regers nach seinem ersten Auftreten in Chemnitz, Januar 1909.

*

Glauben Sie, es ist angenehm, fortwährend erfahren zu müssen, daß man lediglich aus Bequemlichkeit mißverstanden wird? O, ich könnte Ihnen da Beispiele erzählen, die grandios sind. Da heißt es mit schwerem Herzen Kopf oben behalten, wenn man sieht, daß alles fehlschlägt.

An Gustav Beckmann, 31. März 1900.

*

Mit einem flüchtigen Durchlesen wird man bei meinen Sachen nie Glück haben! Meine Musik verzichtet auf jeden sogenannten billigen Effekt — ich gehe jeder nur im geringsten banalen Wendung mit Bewußtsein aus dem Wege.

An Gustav Beckmann, 31. März 1900.

*

„Wie viele hunderttausend Noten habe ich schreiben müssen, um das zu werden, was ich geworden bin."

Ein oft von ihm vernommenes Wort.

*

Phrasentum, inhaltloses Getue ist mir ein Greuel; immer muß die architektonische Schönheit, der melodische und imitatorische Zauber da sein, sonst nützt es nichts, und mag ein Werk noch so viel (eingebildeten) geistigen Inhalt haben.

An den Verfasser, 29. September 1890.

*

Ich kann eben mal alles jene, das nur den geringsten Stich ins Gewöhnliche hat, nicht ausstehen und gehe allen diesen Sachen mit vollster Absicht aus dem Wege.

An Joseph Loritz, 4. Dezember 1900.

*

Ob meine Sachen etwas taugen oder nicht, das wird die Geschichte entscheiden.

An denselben, 22. Juli 1911.

*

Was ich erstrebt, erreicht, verfehlt habe, das weiß ich allein. Wer wissen will, wer ich bin — der soll sich das ansehen, was ich bis jetzt geschrieben habe — wird er nicht klug daraus, versteht er es nicht, so ist's nicht meine Schuld.

In der „Musik", 7. Jahrg., 1. Heft.

*

Zu dem Schweizer Musiker Ernst Isler sagte Reger, er habe das (ungemein komplizierte und differenzierte) Quartett op. 74 ohne jegliche Skizze sofort

rein in Partitur niedergeschrieben. Ähnliches berichtet Max Hehemann von der Fuge des hundertsten Psalms.

*

Meine Orgelsachen sind schwer, es gehört ein über die Technik souverän herrschender geistvoller Spieler dazu. Man macht mir oft den Vorwurf, daß die Sachen so schwer sind, daß ich absichtlich so schwer schreibe; gegen diesen letzten Vorwurf habe ich nur die eine Antwort, daß keine Note zuviel darin steht.

An Gustav Beckmann, 31. Januar 1900.

*

Warum haben bisher meine Orgelwerke gerade von meinen Sachen am meisten Beifall gefunden? Nun, weil der Organist durch sein Instrument schon und durch vieles Bachspielen eine höhere musikalische Bildung hat als der Sänger und Klaviervirtuos.

An Gustav Beckmann, 15. Januar 1900.

*

Reger fühlte keinen Drang, eine Oper zu schreiben. Verfasser sprach über diesen Punkt oft mit ihm. Ein striktes „Nein!" aber schien er nicht zu haben für eine komische, beziehungsweise burleske Oper. „Ludwig Thoma könnte mir vielleicht einen Stoff zurechtmachen, eine Unterlage geben zu einer urfidelen, bajuvarischen, kerngesunden Volksoper," meinte er einmal, als ich ihn in Leipzig besuchte. Sie blieb, sagen wir es ruhig heraus: Gott sei es gedankt! — ungeschrieben.

*

Mein Klaviersatz ist ganz ähnlich wie der Brahmssche; die Figuration, die ich so liebe, zwei zu drei und so weiter. Die Verdopplung der Terz $\frac{e}{c}$ durch unteres c, die Behandlung der linken Hand, die immer auf der Reise ist, zwischen Baß und Tenor und Alt — das Ganze ist weiter nichts als durchbrochener, zum Teil orchestraler Klaviersatz — wenn nun die Kritik heutzutage schreibt, daß Brahms nicht klaviermäßig ist, so ist das eben einer von den vielen Irrtümern, den sie begeht.

An den Verfasser am 15. Februar 1893.

*

Ja, miserabel schwer sind meine Bachbearbeitungen, so daß Dr. Karl Fuchs, ein riesiger Pianist, neulich die Hände überm Kopf zusammenschlug; aber ich kann sie doch und habe eine schon gespielt im Konservatorium; nächstens (6. März) werde ich die eine (Präludium und Fuge in D Dur) im Konzert im Kasinosaale spielen. Nächsten Montag soll ich das G Dur-Konzert (Nr. 4)

von Beethoven spielen; ferner habe ich mich schon angemeldet, im Tonkünstlerverein in vier Wochen die neuen Klavierstücke von Brahms, op. 116 und 117, zu spielen; alles auswendig. Habe vor, das B Dur-Konzert von Brahms, C Moll-Beethoven, diesen Sommer einzuspielen; dann die Kreisleriana, Karneval, Symphonische Etüden, Intermezzi von Schumann, von Chopin einen ganzen Haufen, von Brahms zwei Rhapsodien und so weiter. — Und so bin ich jetzt auf der Bahn des Klavierspielers angelangt. Komposition Hauptsache selbstverständlich. Als Pianist kommt mir etwas sehr zu statten, nämlich meine eisige Ruhe auf dem Podium — — —.

An den Verfasser, Brief vom 15. Februar 1893.

*

Eugen d'Albert hat mir nun seine letzten drei Werke: Sonate für Klavier, op. 10 Fis Moll, zweites Konzert für Klavier E Dur mit Orchesterbegleitung zugesandt nebst der Partitur eines zweiten Quartettes, Es Dur, op. 12. Da soll mir einer noch von der Schwierigkeit meiner Sachen reden, dann verweise ich ihn direkt auf die Werke Eugen d'Alberts.

An den Verfasser, Brief vom 6. April 1894.

*

Mein Vater machte bei meinem Largo viele Änderungsvorschläge. Ich habe aber keinen angenommen. Es steht einmal geschrieben und damit basta. Herr Pate meint auch, die Unisonooktaven in meinem Quartett wären falsch. Ha, ha, was wäre denn da nicht alles falsch! Dann wäre ja sein ganzer Richard Wagner zu verbrennen, aber nicht vor dem Tore zu Wittenberg.

Max Reger (damals sechzehn Jahre) an den Verfasser, 22. August 1889.

*

Ich habe Ihnen letzthin einige Notenbeispiele geschrieben. Mit den vier Hörnern wird es nichts. Ich kann mit zwei, höchstens drei dasselbe machen. Die Wirkung einer Komposition hängt nicht von den vielen Instrumenten ab, sondern von der geistigen Verarbeitung der Motive. (Dies sollten sich auch manche neueren Franzosen merken, welche glauben, mit 95 763 Instrumenten täuschen zu können.)

An den Verfasser, 30. August 1889.

*

Wenn meine zwölf neuen Lieder erschienen sind, so sende ich sie Dir sofort zu. Augenblicklich bin ich sehr auf der Textsuche nach Neuem! Man muß sich geradezu schinden, bis man einen schönen Text hat! Ich bin darin sehr wählerisch!

An Joseph Loritz, 4. Dezember 1900.

*

Ich kann musikalisch nicht anders als polyphon denken!

Ein von ihm oft gehörtes Wort.

*

„Andere machen Fugen; ich kann nicht anders als darin leben."

Hermann Poppen in seiner Schrift „Max Reger".

*

Was wollen wir entsetzlichen Modernen denn schließlich anderes, als regenerieren — allerdings auf unsere Art und Weise.

In der Neuen Musikzeitung, 29. Jahrg., Nr. 3.

*

Ein Stillstand ist unmöglich, und die wirkliche Degeneration wäre dann im wahrsten Sinne des Wortes eingetreten, wenn sich nicht immer wieder solche „Kerle" finden würden, die eigensinnig und wagemutig auf ihre Art regenerierten.

Ebenda.

*

Trotz meiner wohl allgemein bekannten „unbeschränkten", grenzenlosen Verehrung und Bewunderung für alle unsere großen Meister ohne Ausnahme, kann ich nur meiner vollen Überzeugung und Erkenntnis nach sagen, obgleich ich nicht weiß, ob meine äußere Statur auf „schlotternde Gebeine" schließen läßt: „Ich reite unentwegt nach links!"

Ebenda.

*

„Schlicht, ehrlich, treu!"

Seine Leitworte.

*

Das heutzutage so ganz besonders frisch, fromm, fröhlich — aber nicht frei — blühende Cliquenwesen halte ich für einen der größten Krebsschäden in unserem Kunstleben.

An Joseph Loritz.

*

Meine Sonate wird nun bald fertig sein. Ich bin jetzt sehr gleichgültig gegen alles, was Elogen heißt, da man sonst nicht weiter käme! Mir ist in der Beziehung alles — „wurscht".

An den Verfasser, Wiesbaden 1891.

*

Wenn der Humor im letzten Satze meiner Sonate (D Dur, op. 3) auch manchmal etwas arg wird, so waltet über dem Ganzen doch eine eigentümliche melancholische Farbe. — Das kommt von meiner Vorliebe fürs Mixo-

lydische, die ich habe: nämlich, aufrichtig gestanden, ich studiere sehr fleißig alte Kirchentonarten und bringe in meinen Kompositionen so manche Wendung hinein, die eben auf unserem tonalen Empfindungsfelde nicht wächst. Zum Beispiel hat letzthin ein persönlicher Freund von Brahms das Thema des Finale meiner zweiten Sonate für ein Thema der letzten Werke von Brahms gehalten.

An den Verfasser; Wiesbaden, 21. April 1893.

*

Vorgestern spielte ich mit Oskar Brückner zusammen meine Cellosonate (op. 5), die soeben erschienen ist. Riemann hat sie sichtlich imponiert; der zweite Satz (Adagio) ist am leichtverständlichsten und machte tiefen Eindruck — es laufen einem dabei so viele Gänsehäute über den Rücken — während man den Aufbau der anderen beiden Sätze erst studieren muß.

An den Verfasser, 19. Oktober 1893.

*

Mein op. 62 (darunter „Wehe") werden Loritz und ich nächste Saison in einem Abend machen (nur op. 62 — es sind ja sechzehn Nummern). „Und Sie entsetzten sich darüber und sprachen: ‚Was will das werden?'"

An den Verfasser, 29. Mai 1902.

*

Aibl hat die sechzehn Lieder, op. 62, soeben mit sechshundert Mark honoriert!

Karte vom 10. September 1902 an den Verfasser.

*

Ich habe hier eine ungeheure Korrespondenz und gibt es für mich nichts Schrecklicheres als Briefschreiben; ich habe aber durchgehends Karten eingeführt.

An den Verfasser, 29. Mai 1902.

*

Sehe Dir umgehendst mein op. 134* an; soeben bei Simrock erschienen. Da hast Du das Klavierwerk großen Stils von mir, das Du Dir gewünscht hast!

An den Verfasser; Meiningen, 23. Dezember 1914.

*

Kinder, ihr wißt nicht, wie herrlich das Schaffen ist; es ist doch das Höchste!

Ein von ihm oft gehörtes Wort.

*

Wenn nur zwei oder drei im Publikum sitzen, die mich verstehen, ist mir's schon genug, und ich spiele gern für sie.

*

* Die „Telemann-Variationen".

Morgen sende ich meine neuen Sachen, op. 54 bis 58 und so weiter, an Herrn Spitzweg! Deshalb so viel Arbeit; zum Beispiel 96 Seiten Stimmen schreiben von zwei Streichquartetten op. 54 (130 Seiten Partitur!).

An Joseph Loritz, 14. Juni 1901.

*

So, nun wäre die Arbeit für heute auch getan: In drei Tagen 27 Seiten Partitur geschrieben!

An denselben, 4. Mai 1901.

*

Obwohl ich jeden Tag von acht Uhr vormittags bis abends sechs Uhr mit einer halben Stunde Pause zum Mittagessen am Schreibtisch sitze und mir die Arbeit — wie man sagt — aus der Hand geht, so geht es mir doch zu langsam.

An Beckmann, 2. Februar 1900.

*

Ich bin wahnsinnig mit Arbeiten überladen ... ich darf meine Zeit nicht zu sehr überladen, ohne nicht meine Gesundheit auf das Ernstlichste zu gefährden.

An Beckmann.

*

Heute schrieb ich ein sehr sanftes Lied: „Viola d'amour". Mindestens zwanzig Texte habe ich noch für Lieder! Die kommen später daran! Am Mittwoch geht's wieder über mein Quintett*! Das macht arge, arge Arbeit; ich hoffe, es bis in den ersten Tagen des April fertig zu bekommen.

An denselben, 18. März 1901.

*

Habe soeben sechs Männerchöre fertig; famose Dinger! Ein neues Streichquartett op. 74 ist fast fertig! Op. 71 „Gesang der Verklärten" für fünfstimmigem Chor mit großem Orchester ist fertig!

An den Verfasser, 14. Oktober 1903.

*

Verzeihe mir die „schöne Schrift". Aber durch das ewige Notenschreiben verdirbt man sich die ganze Schrift, so daß man keine Feder mehr ordentlich halten kann.

An Joseph Loritz, 1. März 1899.

*

Bis meine Lieder und andere Sachen populär werden — ja, das erlebe ich selbst nicht mehr!

An denselben, 4. Dezember 1900.

*

* Gemeint ist das noch in Weiden komponierte Klavierquintett op. 64 in C Moll.

„Warten Sie nur, in zehn Jahren gelte ich auch schon als Reaktionär und werde zum alten Eisen geworfen."

Zu Hermann Unger.

*

Denken Sie an Mendelssohn — an Mozart — an Schubert — an Wolf! Uns wird nicht viel Zeit gelassen — und ich muß mein Werk fertig haben.

Zu Frau Edith Mendelssohn Bartholdy.

*

„Ich möchte zum Sterben einschlafen!"

Ein in den letzten Jahren oft geäußerter Wunsch Regers, der sich in der Nacht vom 10. zum 11. Mai 1916 auch erfüllte.

*

Kinder, ich fange ja erst an!

Zum Verfasser anläßlich seines letzten Leipziger Besuches (Dezember 1910).

Einige Urkunden

Joseph Leißl an Adalbert Lindner

Ein Brief aus der Feder von Max Regers erstem Elementarlehrer, Joseph Leißl (von 1877 bis 1879 Hilfslehrer in Weiden und seit 1879 Lehrer in Regensburg, jetzt Bezirksschulrat daselbst), den ich nach einer ärgerlichen, gehässigen Preßnotiz über des Meisters intellektuelle Veranlagung um authentischen Aufschluß bat. Der Brief ist datiert vom 21. Juni 1916 und lautet:

Sehr geehrter Herr Kollege!

Recht gerne will ich Ihren Wunsch erfüllen und in kurzen Strichen niederlegen, was nach siebenunddreißig Jahren aus der Schulrekrutenzeit M. Regers noch in meinem Gedächtnis haften geblieben ist.

Ich kam am 1. Oktober 1877 nach Weiden, M. Reger war also dreieinhalb Jahre alt. Da mir Regers Vater als Schulgehilfe in Schnaittenbach den ersten Klavierunterricht erteilt hatte, war es selbstverständlich, daß ich in der Familie sofort meinen Besuch abstattete. Damit war der Anschluß gegeben: ich war an vielen Abenden bei Regers, wo wir häufig auch musizierten.

Max sang schon mit dreieinhalb Jahren manches Kinderlied, vor allem „Kommt a Vogerl geflogen" mit kindlich schönem Ausdrucke und tonlich absolut rein. Viereinhalb Jahre alt mag das Kind gewesen sein, als die Mutter mit ihm den Unterricht im Klavierspiel begann, und bald bekam ich überraschende Proben seines unverkennbar großen Talentes zu hören. Fünf Jahre alt, ging's unter mütterlicher Anleitung zum ersten Leseunterricht.

Max wäre Herbst 1879 schulpflichtig geworden. Aber er saß bedeutend früher auf der Schulbank vor mir. Nur weiß ich nicht mehr, nahm ich ihn gleich im Herbst 1878 oder im Laufe des Schuljahres auf (wahrscheinlich erst im letzten Drittel des Schuljahres 1878/79. D. V.), auch kann ich mich nicht mehr erinnern, ob sein Name noch in die Schulliste aufgenommen worden ist oder nicht. (In der betreffenden Schulliste ist kein diesbezüglicher Eintrag zu finden. D. V.) Damals kannte man ja solche Förmlichkeiten wie heute noch nicht. — Max kannte im Lesen und Schreiben, im Rechnen und Sprechen keine Schwierigkeiten. Seine überragende Begabung in den Schulgegenständen steht bei mir ebenso fest, wie seine Genialität in der Musik.

Er war ein stiller, in sich gekehrter Knabe — ich schrieb das zunächst seiner mütterlichen Erziehung, dann aber auch im Vergleich zu den anderen Schülern — seiner Jugend zu. Trotzdem konnte er gelegentlich auch impulsiv sein, und zeichnerische Einfälle auf der Schiefertafel, die er mit großem Vergnügen vorzeigte, waren keine Seltenheit. Seine Anhänglichkeit an seinen Lehrer zeigte er unter anderm einmal dadurch, daß er am Schlusse einer Anschauungsunterrichtstunde, als ich gerade vor seinem Platz stand, auf die Bank kletterte und sich mit beiden Händen um meinen Hals hängte. Bei solchen Charaktereigenschaften ist es selbstverständlich, daß der kleine Max auch überaus fleißig war.

Bei mir stand es fest, daß Max einst ein großer Mann werden würde, ja es werden müßte. —

Gelegentlich habe ich hier in den letzten Wochen über Max Reger auch mit einigen Mitschülern aus dem gleichen Kurse der Präparandenschule (Schneider und Verwalter Sparrer) gesprochen. Beide bestätigen, daß Max Reger auch in den Lehrfächern der beste Schüler seines Kurses gewesen, und daß er sich dabei „gespielt" habe. Es gab für ihn keine Schwierigkeiten. In gleichem Sinne spricht sich Herr Präparandenhauptlehrer Rubenhauer, Regensburg (Regers Lehrer in der Mathematik. D. V.) aus.

So sind also alle Urteile vollständig einig, und es gehört schon ein sehr böser Wille dazu, die Vorzüge des Verewigten auch auf wissenschaftlichem Gebiete nicht anerkennen zu wollen.

Sollte es mit Vorstehendem gelungen sein, Ihnen einen kleinen Dienst zu erweisen, so würde ich mich auch um Max Regers willen herzlich freuen.

Mit freundlich-kollegialem Gruße
Ihr ergebener
Leißl.

*

Simon Fehr an Adalbert Lindner

Straubing, den 16. Februar 1921.

Lieber Freund Lindner!

Gerne gehe ich daran, Deinem Wunsche zu entsprechen, Dir einige Erinnerungen an meinen lieben Freund und Schulkameraden Max Reger mitzuteilen. Wenn auch das meiste nach mehr als zwanzig und dreißig Jahren dem Gedächtnisse entschwunden ist, einiges ist doch deutlich haften geblieben. —

Im Alter stand ich Max unter seinen Mitschülern am nächsten; er ist geboren am 20. März, ich am 22. März 1873. Schon vor der Aufnahmeprüfung in die Präparandenschule war ich mit Reger bekannt geworden durch die „Schiml-Buben"*, denen ich mich durch Fertigung einer Armbrust angefreundet hatte. —

An der Präparandenschule war Max in unserer Klasse, von der Musik ganz abgesehen, weitaus der Begabteste, der gewandteste und sicherste Rechner, sehr belesen und der Beste in der Fertigung von Aufsätzen. Seine schwächsten Seiten waren Turnen und Orthographie. Hierüber ein Erlebnis: Regers Vater, unser geschätzter und beliebter Lehrer im Deutschen, ließ uns manche diktierte Rechtschreibübung nach Austausch der Hefte selbst korrigieren. Max hatte einmal meine Aufgabe durchzusehen und strich mir jedes Strichlein und U-Ringlein an, das in der Feder stecken geblieben, was mir ziemlich häufig passierte. Damit wurde ich der an Fehlern Höchstbesteuerte. „Max, das nächste Mal habe ich dein Heft!" drohte ich ihm. Dazu kam es bald darauf. In seiner Aufgabe sah ich sofort einige grobe Schnitzer. „Soll ich dir nun alles anstreichen?" fragte ich Max. „Nein," und ein ängstliches Schütteln des Kopfes war die Antwort. So korrigierte ich einen großen Teil der Fehler und ersparte dadurch meinem Freunde eine empfindliche Strafe seitens seines gestrengen, damals schon stark asthmatischen Vaters. Als wir 1903 mit Max anläßlich der Prüfung der Orgel in der protestantischem Kirche an einem Abend im Café Harbauer waren, sagte ich zu ihm: „Weißt du noch, wie wir unsere Rechtschreibfehler korrigierten?" „Ja, ich weiß noch, wie nobel du warst."

Reger war wohl ein schlechter Turner — das Gewicht seiner langen Knochen konnten seine Muskeln nicht bewältigen — er war aber ein recht guter Schwimmer. Mit ihm war ich an jedem Badetage in der Schwimmschule am längsten im Wasser. Vom Baden auch ein Vorkommnis: Ein Mitschüler — Sparrer-Max —, der noch nicht vollkommen schwimmkundig war, war untergegangen und hatte schon Wasser geschluckt. Max, sofort hilfsbereit, war schnell bei ihm, brachte ihn wieder an die Oberfläche und mit meiner Unterstützung ins seichte Wasser. „Du wirst zur Rettungsmedaille vorgeschlagen," hörte ich am folgenden Tage beim Unterricht aus dem Munde des witzelnden Vaters meines Freundes und konnte daraus entnehmen, daß dieser das Erlebnis beim Baden erzählt hatte.

* Söhne des Kgl. Landgerichtsrates Schiml in Weiden, die mit Reger im gleichen Hause wohnten. Siehe S. 23.

Daß Reger junior nicht zum Verräter wurde, wenn ein Mitschüler einmal ein „Schwerverbrechen" begangen, das durfte ich auch erfahren. Ein Mitschüler — Mühlbauer — hatte mir aus Versehen eine Schußwunde am rechten Unterarm beigebracht, und ich konnte mehrere Tage nicht schreiben. Meine Notlüge, Verstauchen des rechten Handgelenks durch Sturz vom Reck, verriet Max nicht. —

Wie Reger in konfessioneller Hinsicht dachte, darüber ist mir folgendes in Erinnerung: In der Geschichtstunde bei Herrn Rubenbauer erzählte ein Schüler, Kaiser Karl V. habe beabsichtigt, zum Protestantismus überzutreten, habe sich aber noch überzeugt, daß die Lutheraner den richtigen Glauben nicht haben, und den Übertritt nicht ausgeführt. Max äußerte sich mir gegenüber nach der Stunde ganz entrüstet über das dumme Geschwätz eines Frömmlers.

Von seiner Bekanntschaft mit H. Riemann gab mir Max damals auch Kenntnis; er zeigte mir eine Postkarte mit dem Satze: „Mit Vergnügen sehe ich Ihren ferneren Kompositionen entgegen. Ergebenst H. Riemann." Bald danach zeigte er mir ein fein säuberlich geschriebenes Manuskript, das — glaube ich — zur Absendung an Rheinberger vorbereitet war.

Wie Max an den Maifesten das aufgeschlagene Notenheft zuklappte, auf den Stuhl legte, sich darauf setzte und sein Vortragsstück auswendig spielte, das wird Dir wohl selbst noch in Erinnerung sein. In unserem Schülerorchester spielte Reger das Violoncello. Ich sehe ihn im Geiste heute noch, wie er dies Instrument zwischen seinen damals schon langen Beinen hielt und wie er es stimmte.

Nach der Schulzeit trennten sich unsere Wege, und wir trafen uns erst wieder, als Reger seine Erholungsjahre 1898 bis 1901 in Weiden verbrachte, wohin ich 1898 als Lehrer versetzt wurde.

Wir gingen damals öfter spazieren, und einmal saßen wir in einer Kneipe bei einer Maß Weißbier. Plötzlich zog er während der lebhaften Unterhaltung aus der inneren Rocktasche ein Buch und zeigte es mir mit der Frage, ob ich das schon gelesen hätte. Auf meine verneinende Antwort Reger: „Dann nimm's mit!" — Es war Leo Tolstois „Der Tod" aus Kürschners Bücherschatz, zu einem Band gebunden mit drei anderen Bändchen desselben Verlags, signiert mit Regers Gummistempel: Max Reger — Weiden — Bayern.

Reger muß damals ungemein viel gelesen haben. Wieder einmal auf einem Spaziergange reden wir von seinen Arbeiten. Max zieht einige Bogen in der Mitte der Länge nach gefaltetes Notenpapier aus der großen Brusttasche

des bekannten Havelocks und erklärt mir seine Schreibweise: „Die dicken Striche schräg durch die Notenlinien bedeuten Gänge, die Versetzungszeichen habe ich im Kopfe und werden erst bei der Reinschrift eingesetzt" und so fort. Unvermittelt sagte er dann: „Magst das?" Ich nahm die Bogen als kostbares Andenken dankend an. Ich verwahrte die Noten in dem Schreibtisch meiner Junggesellenwohnung, leider, leider aber sind sie mir im Lauf der Jahre abhanden gekommen.

In der Zeit, als Reger dem Liederkranz Weiden die „Hymne an den Gesang" widmete, war ich mit ihm öfter beisammen, auch in der elterlichen Wohnung. Regers Vater bot mir damals die kleine Hausorgel zum Kaufe an, die im Vorplatz der Wohnung stand. Wegen Platzmangel schlug ich den Kauf aus. — — — Das meine hauptsächlichsten Reminiszenzen an Max Reger aus jenen fernen Tagen.

Gerne ermächtige ich Dich, davon in Deinem Werke Gebrauch zu machen, und verbleibe mit herzlichen Grüßen an Dich und Deine werte Familie

Dein getreuer S. Fehr,
Studienrat.

*

Im Sommer 1909 besah ich mir anläßlich eines Münchener Besuchs diese ersten Lieder Regers etwas genauer. Es waren damals noch sieben Stück im Original vorhanden, und zwar Nummer 1: „Die braune Heide starrt mich an," von Wilhelm Osterwald gedichtet; Nummer 2: „Winterlied" (aus dem Schwedischen, wozu ich ihm den Text gegeben); Nummer 3: „Abendlied" von Ada Christen; Nummer 4: „Mit sanften Flügeln senkt die Nacht", von Osterwald; Nummer 5: „Gute Nacht!"; Nummer 6: „Der Traum": „Es war ein niedlich Zeiselein, das träumte nachts im Mondenschein"; Nummer 7: „Dahin," von H. Allmers: „Manch schöne Stunde schlug mir einst." (Nummer 4 ward von der Familie besonders gerne gehört, weshalb es Regers Vater auch als Duett arrangierte. Über diesen Liedern wie über dem Manuskripte der bisher gleichfalls unveröffentlichten Schilflieder von Lenau für Klavier, Singstimme und obligate Viola waltete ein recht tragisches Geschick; sie gingen nach einer Mitteilung von Regers Schwester (vom 31. Mai 1920) auf dem Wege von München nach Stuttgart durch die Post verloren. —

*

Wilhelmine Mayer an Adalbert Lindner

Der von Fräulein Wilhelmine Mayer, Gesanglehrerin in München, erbetene authentische Bericht über jene so entscheidungsvollen Tage lautet:

Max Reger kam häufig in unsere Familie, um oft stundenlang vorzuspielen, und fühlte sich sichtlich befriedigt von dem großen Interesse, das wir ihm entgegenbrachten. Wer immer Reger hörte, mochte er was nur immer zum Vortrag bringen, gewann den Eindruck, daß man es mit einem großen Talent zu tun habe. Regers damaliger Lehrer, Adalbert Lindner, genoß das vollste Vertrauen der Eltern seines Schülers. Doch war es keine leichte Sache, die um die Berufswahl ihres Sohnes wirklich ängstlich besorgten Eltern von dessen außergewöhnlichem Talent zu überzeugen. Ich tat mein Möglichstes, auf die Eltern einzuwirken und ihre Zweifel zu beseitigen. Studienzwecke und meine bereits angetretene Laufbahn als Opernsängerin in Italien hielten mich von Weiden fern, doch hörte ich in gar ausführlichen Berichten meiner Mutter von den genußreichen Stunden, die ihr Max Reger durch sein Spiel bereitete.

Als ich 1889 nach Weiden zurückkehrte und Familie Reger besuchte, war man schnell bei dem „Sorgenkind" Max angelangt, und nachdem er mir vorgespielt hatte, war ich nicht wenig erstaunt und überrascht von den außerordentlichen Fortschritten, die Max Reger unterdessen gemacht hatte. Ich erachtete es förmlich als meine Pflicht, auf die Eltern Regers einzuwirken, dem Drange ihres Sohnes nachzugeben und ihn der musikalischen Laufbahn zuzuführen, und an diesem Tage fühlte ich auch zum erstenmal ein gewisses Nachgeben elterlicherseits, so daß ich mich recht befriedigt von ihnen verabschiedete. —

Bald darauf mußte ich wieder fort, vernahm aber nach nicht allzu langer Zeit die Kunde, daß Reger zu weiterem Studium zu Hugo Riemann nach Wiesbaden gegangen sei. Aus der ersten Zeit seines dortigen Studiums dürfte ein Brief von Interesse sein, den er an meine Mutter schrieb. Er lautete:

Wiesbaden, den 22. Juni 1891.

Hochverehrte, gnädige Frau!

Gestatten Sie meine aufrichtigsten Glückwünsche zu Ihrem Namensfeste. Zugleich verbinde ich damit den Ausdruck meines wärmsten Dankes für Ihr freundliches Wohlwollen und füge die Bitte bei, mir selbes auch fernerhin

bewahren zu wollen. Weiß ich doch zu gut, daß gerade Sie, hochverehrte gnädige Frau, und Ihre Fräulein Tochter mit die Hauptstützen meiner Mutter waren, als es sich vor zwei Jahren über meinen Lebenslauf entschied! —

Sie sind von dem sonnigen Italien wieder zurückgekehrt. Ich glaube, daß es für Sie eine Zeit der reinsten, ungetrübtesten Freude war — und noch dazu die Freude, Fräulein Minna allgemein bewundert zu sehen! —

Hier ist jetzt Musikfest! Messias, sehr schlecht gemacht! Ich will sehen, wie heute die „Neunte" von Beethoven gespielt wird! Ich habe Partitur davon und kann schon ordentlich aufpassen. Mit meinem Studium geht es so ziemlich; ich schreibe jetzt ein Trio für Klavier, Violine und Bratsche*.

Meine herzlichsten Glückwünsche wiederholend, bin ich mit der Bitte, mich Fräulein Minna zu empfehlen, stets Ihr ergebenster

Max Reger, Wiesbaden, Karlstraße 44.

Wie echt deutsch Reger in seinem Empfinden war, wissen ja alle, welche seine Musik kennen. In seinem Herzen war nicht der geringste Platz für ein fremdländisches Fühlen, namentlich gegen die italienische Musik empfand er nahezu Antipathie; in diesem Punkte gab es zwischen uns gar manche Differenzen. Einmal sandte ich ihm den Klavierauszug der Oper „Saffo" von Giovanni Pacini mit dem Bemerken, daß ich diese Partie in Ravenna sänge, und daß es mein Wunsch wäre, er möge sich gleich mir an der Schönheit dieser Partie erfreuen. Wie ein kalter Wasserstrahl auf meine Begeisterung traf mich daher der lakonische Urteilspruch, welcher lautete: „Zirkusmusik". Darüber war ich längere Zeit sehr ärgerlich, mußte aber Reger doch wieder entschuldigen, erstens mit seiner Individualität, womit er fremdländischer Musik so schwer gerecht zu werden vermochte, zweitens damit, daß er eben, wie alle, die nicht jahrelang in Italien selbst lebten, unmöglich die Musik, bei welcher vor allem der Rhythmus ausschlaggebend ist, zu verstehen imstande war.

Nach vielen Jahren sah ich dann Reger in München wieder, äußerlich sehr verändert, wohl durch die vielen Enttäuschungen, die er in den vorausgegangenen Jahren erlitten hatte. Man mußte aus seinem eigenen Munde gehört haben, wie schwer man ihm jeden Schritt nach vorwärts machte, und es bedurfte der ganzen Regerschen Energie, in diesem widerwärtigen Kampfe gegen Bosheit, Unverstand und Vorurteil nicht zu erlahmen. Erwähnen

* Kam 1893 bei Augener-London als op. 2 heraus.

möchte ich noch, daß mir von einer sogenannten „harten" Jugend Regers nicht das geringste bekannt ist. Seine schwerste Zeit fiel entschieden in jene Jahre, in denen er gegen eine vorurteilsvolle Welt anzukämpfen hatte.

*

Die Ernennung Max Regers zum Ehrenmitgliede des Weidener Männergesangvereins „Liederkranz" erfolgte im Jahre 1913, also im vierzigsten Lebensjahre des Meisters. Hierbei wurde dem Geehrten ein prachtvolles, künstlerisch ausgeführtes Diplom mit Widmung übersandt, auf den der Künstler (Maler Eduard Götz in Weiden) sinnig jene drei Stätten der Heimatstadt verewigte, die für Reger von ganz besonderer Bedeutung waren: das städtische Miethaus, in dem Regers Eltern viele Jahre wohnten und der Meister den größten Teil seiner Jugendwerke komponierte, das Königliche Präparandenschulgebäude, das Reger drei Jahre besuchte (1886/87 bis 1888/89), endlich das alte Schulhaus, des Verfassers Behausung, in der Reger fünf Jahre lang Klavierunterricht erhielt.

Welch große Freude der Verein durch diese Ehrung, besonders aber durch Übersendung des schönen Diploms, unserem Meister bereitete, erhellt aus folgendem Brief von Regers Gattin an mich.

*

Elsa Reger an Adalbert Lindner

Meiningen, den 16. November 1913.

Lieber, verehrter Herr Lindner!

Die große Freude, die Sie meinem Manne bereitet haben, drängt mich, auch Ihnen von Herzen zu danken. Tiefbewegt hat uns das schöne Bild; mit Tränen haben wir die drei lieben Häuser betrachtet. Sie ahnen nicht, wie Max und durch ihn ich an Ihnen hänge. Ich sah nie ein sinnigeres, lieberes Geschenk. Da steigt all die schwere Ringenszeit vor uns auf, aber auch die lieben Eltern und Sie und, Gott sei Dank, nur all das Gute von Euch dreien steht vor unserem Auge und dankbar sind wir für das, was mein Mann empfangen und so herrlich verwertet hat.

Ich muß es Ihnen sagen, daß ich Gott täglich danke, daß er mir diesen Mann zu eigen gab. Als Künstler von Gottes Gnaden und solch guter, edler, treuer Mensch, ist Reger eine seltene Erscheinung. Mit ihm zu leben, weckt alle guten Eigenschaften in einem selber. Seit den zwei Jahren, in denen er

keinen Tropfen Alkohol mehr zu sich nahm, fühlt er sich viel gesünder, frischer, leistungsfähiger und ist immer guter Laune. Wer Max als Mensch wirklich kennen lernt, muß ihn lieben und verehren.

Wie oft wünschen wir Sie zu uns; Sie sollten doch seine Kapelle halt absolut mal hören. Lassen Sie sich doch erbitten! Im August versprechen wir, Sie zu besuchen; wir beide wollen nach Brand; mir ist bei dem Gedanken ganz feierlich. Mein Wunsch ist, das Geburtshaus meines großen Mannes möchte stehen bleiben. —

Ich war neulich in Bachs Geburtshaus; ich war tief ergriffen von der Einfachheit und Schlichtheit und möchte, daß Regers Geburtshaus der Nachwelt auch erhalten bleibt. Vielleicht fahren Sie mit uns nach Brand. Danach geht es nach Bayreuth, das erste Mal als Ehepaar. Siegfried Wagner lud uns ein, die Festvorstellung in seiner Loge zu hören.

Die Kinder entwickeln sich lieb, zu unserer ganzen Freude. Daß das kleine Waislein, das Sie barmherzig ans Herz nahmen, zum Himmel flog, ist uns für Sie beide weh.

Ihnen und Ihrer lieben Frau von Max und mir alles Gute, auch Herrn Max besten Gruß. Stets

Ihre treue

Elsa Reger.

*

Joseph Loritz, weiland Königlicher Kammersänger in München, war geboren am 26. April 1864 zu Nittenau in der Oberpfalz. Für den Lehrerberuf bestimmt, erhielt er seine Ausbildung an der Präparandenschule in Regensburg und in der Lehrerbildungsanstalt zu Amberg, welch letztere er im Jahre 1882 mit dem besten Erfolge absolvierte. Als Sänger trat er damals noch wenig hervor, desto mehr aber im Violin- und Orgelspiel, in welchen Disziplinen er sich bereits auf seinem ersten Posten in Furth i. W. energisch weiterbildete. — Dem Beispiel seines Freundes und Kursgenossen Beer-Walbrunn und eigenem, unwiderstehlichem Drange folgend, zog er im Jahre 1888 nach München, um an der dortigen Königlichen Musikakademie Sologesang bei Professor Hasselbeck, Orgel bei Professor Hieber und Kontrapunkt bei Professor Rheinberger zu studieren. Nach Absolvierung der Akademie erhielt er im Jahre 1890 die Stelle eines Seminarhilfslehrers in Eichstätt. 1895 wurde er als Präparandenlehrer nach Regensburg versetzt. Da seine Stimme an Glanz und Fülle immer mehr gewann, tat er 1890 noch einen

entscheidenden Schritt, in dem er sich dem Großmeister des Sologesangs, Eugen Gura, als Schüler zur höchsten Ausbildung anvertraute. Schon am 9. November desselben Jahres erfolgte das erste Auftreten des angehenden Konzertsängers in einem Volkssymphoniekonzert im Kaimsaale zu München. Es war ein vielversprechender Anfang. Erste Konzertinstitute wurden auf ihn, der sich durch unermüdlichen Fleiß allmählich zu einem erstklassigen Lieder-, Balladen- und Oratoriensänger herangebildet hatte, aufmerksam, und die überall erzielten großen Erfolge verschafften ihm steigenden Ruhm. Nach seiner Ernennung zum Königlich bayrischen Kammersänger aber erkrankte er an einem heimtückischen Nierenleiden, dem er am 27. Dezember 1908 erlag. — Wie sehr Max Reger diesen großen, schweren Verlust beklagte, erhellt aus jenem Kondolenzbrief, den er am 29. Dezember 1908 von Leipzig aus an Frau Loritz schrieb und den mir letztere in dankenswerter Weise zur Verfügung stellte. Ich drucke ihn nachstehend ab.

Max Reger an Frau Joseph Loritz

Sehr geehrte Frau Kammersänger!

Die so tieftraurige Nachricht von dem Hinscheiden Ihres Herrn Gemahls hat uns sehr erschüttert und beeilen wir uns, Ihnen und Ihren armen kleinen Kindern, die so hart ihren liebevollen Vater verloren haben, unser allerwärmstes und mitfühlendstes Beileid und unsere so große Teilnahme an Ihrem und Ihrer Kinderchen so unersetzlichen Verlust auszusprechen! Aber nicht nur Sie, Ihre Kinderchen, Ihre und des Verblichenen Verwandten trauern an der Bahre, die deutsche Kunst der Gegenwart, das heutige Musikleben trauert tief, in Ihrem Herrn Gemahl einen seiner tatkräftigsten Mitkämpfer für den Fortschritt verloren zu haben; einen schweren Verlust für die Sängerwelt bedeutet das Hinscheiden Ihres Herrn Gemahls! War er doch einer unserer allerbesten Erscheinungen im Musikleben der Gegenwart, und die Verdienste, die er sich um die „alte" wie neuzeitliche Produktion erworben hat, werden noch lange, lange Jahre über sein Grab hinaus seinen Namen in schönster Weise erhalten. Wir Lebenden, die wir auf der vordersten Bresche des musikalischen Fortschritts stehen, rufen ihm dankerfüllt und schmerzbewegten Herzens ein „Ruhe sanft" nach und „Möge dir die Erde leicht sein".

Ihnen und Ihren Kinderchen in Ihrem trostlosen Jammer jetzt Worte des Trostes zu sagen, dazu ist die menschliche Sprache zu arm, zu beschränkt!

Sie, Ihre Kinder kann nur der trösten, von dem der Verstorbene so oft sang: „Über den Sternen muß er wohnen.“ Möge Ihnen der Herr über den Sternen, möge Ihnen die Seele des Entschlafenen, die jetzt Sie und Ihre Kinderchen segnend umschwebt, die Kraft geben, den so unerbittlich harten Schicksalsschlag, der Sie traf, zu tragen, nicht ganz zu verzagen. — Grüßen Sie meinen entschlafenen Freund zum letztenmal aufs herzlichste von mir und empfangen Sie herzlichstes Mitgefühl Ihres tieftrauernden, ergebensten

Dr. Max Reger.

Zeittafel zu Max Regers Leben und Schaffen

Jugend * Weiden * Sondershausen * Wiesbaden * Weiden

19. März 1875 — 31. August 1901

19. März 1873 / Geboren in Brand (Oberpfalz, Bezirksamt Kemnath), einem kleinen Fichtelgebirgsdorfe.

1878 bis 1884 / Mütterlicher Unterricht im Klavierspiel.

1879 (?) / Beginn des väterlichen Unterrichts im Violinspiel.

1878 bis 1882 / Besuch der Weidener Volksschule unter Hilfslehrer Joseph Leißl, Lehrer Anton Rabs und Karl Schug.

1882 bis 1886 / Besuch der ersten vier Kurse der Kgl. Realschule in Weiden unter Rektor Meißner.

1884 bis 1889 / Unterricht im Klavierspiel durch Adalbert Lindner.

1885 / Bau einer Hausorgel; Beginn des Orgelstudiums unter seinem Vater.

1886 bis 1889 / Besuch der drei Präparandenschulkurse in Weiden unter Hauptlehrer Mühlberger. Reger spielt in der simultanen Stadtpfarrkirche in Weiden während des katholischen Gottesdienstes die Orgel.

Mai 1887 / Reger tritt zum ersten Male als Klavierspieler in einem Konzert auf. (Maikonzert der Präparandenschüler im Saale des Gasthauses „Zur Eisenbahn" in Weiden.)

Sommer 1888 / Reger hört in Bayreuth „Parsifal" und die „Meistersinger" und damit zum ersten Male ein Musikdrama, ein Orchester. Der empfangene Eindruck regt mit zu den ersten Kompositionen an.

Sommer 1888 / Entstehung einer Ouvertüre in H Moll für kleines Orchester und Klavier.

1888 bis Frühjahr 1889 / Entstehung der ersten Lieder, eines Scherzo für Streichorchester und Flöte, eines dreisätzigen Streichquartetts in D Moll, eines Largo für Violine und Klavier und von sechs Präludien und Fugen für Klavier. (Mit Ausnahme einiger Lieder ist alles bis jetzt Manuskript geblieben.)

August 1889 / Reger besteht die Aufnahmeprüfung ins Schullehrerseminar Amberg als Erster mit Note I in allen Lehrfächern. Endgültiger Entschluß, nicht Lehrer, sondern Musiker zu werden.

Oktober 1889 bis Frühjahr 1890 / Autodidaktisches Studium des Riemannschen Lehrbuches der Harmonie.

Ostern 1890 bis August 1890 / Besuch des Konservatoriums Sondershausen unter Direktor Adolf Schultze. Einführung in die Bachsche Polyphonie; Studium des „Wohltemperierten Klavieres". Erweiterung der Klaviertechnik durch das Studium der Etüden und Präludien von Chopin. Wichtige orchestrale Anregung durch die fürstlichen Lohkonzerte; Reger hört zum ersten Male die Symphonien von Beethoven und Brahms. Studium des Kontrapunkts und der Bachschen Orgelwerke bei Hugo Riemann.

Herbst 1890 / Hugo Riemann geht von Sondershausen nach Wiesbaden als Lehrer an das von Direktor Albert Fuchs geleitete Konservatorium. Reger folgt ihm dorthin und wird an genannter Anstalt alsbald als Lehrer für Klavier und Orgel angestellt. Herbst 1895 wurde ihm auch der Theorieunterricht übertragen.

1890 bis 1896 / Reiche Tätigkeit als Lehrer am Konservatorium in Wiesbaden, in zahlreichen Konzerten und als Privatmusiklehrer.

Von Anfang 1891 an schrieb Reger seine ersten Kompositionen, die im Druck erschienen: Die zwei Violinsonaten op. 1 und 3, ein Trio für Violine, Bratsche und Klavier op. 2, die Liederwerke op. 4, 8, 12, 15, die Duette für Sopran und Alt op. 14, die Sonate für Violoncello und Klavier op. 5, die Orgelstücke op. 7, drei Chöre für gemischten Chor und Klavier op. 6, Walzercapricen op. 9, Deutsche Tänze op. 10 für Klavier zu vier Händen, Walzer op. 11, „Aus der Jugendzeit" op. 17 zwanzig kleine Klavierstücke, Improvisationen op. 18, acht Klavierstücke, zwei Hefte Canons zwei- und dreistimmig für Klavier zu zwei Händen und eine viersätzige Suite für Orgel op. 16. — Außerdem übertrug Reger eine reiche Anzahl Bachscher Orgelwerke für Klavier zu zwei und vier Händen und versah Clementis Sonatinen op. 36 mit einer freien, selbständigen Violinstimme.

Sommer 1892 / Reger findet für seine ersten Kompositionen einen Verleger, die Firma Augener u. Co. in London. Sommer 1898 Lösung des Vertrags mit Augener.

20. Februar 1893 / Reger spielt in einem Wiesbadener Konservatoriumskonzert das Klavierkonzert in G Dur von Beethoven.

25. Oktober 1893 / Reger spielt in Danzig mit Waldemar Meyer seine erste Violinsonate op. 1.

1893 / Reger wird Mitarbeiter der Allgemeinen Musikzeitung.

1894 / In Nr. 6 dieser Zeitschrift erscheint der Abdruck von Regers erstem Orgelvorspiel über den Choral: „O Traurigkeit, o Herzeleid."

1894 / Karl Straube (geboren am 6. Januar 1873 in Berlin) tritt dort mit großem historischem Programm als Orgelvirtuose auf.

14. Februar 1894 / Erstes Konzert Max Regers in Berlin im Saale der Singakademie mit nur Regerwerken unter Mitwirkung von Waldemar Meyer (Violine), Adalbert Gülzow (Bratsche) und Fräulein Sophie Schröder (Gesang).

1892 bis 1894 / Reger fertigt den Klavierauszug zu der vieraktigen Oper „Ingo" von Philipp Rüfer.

1896 bis 1897 / Reger als Einjährig-Freiwilliger beim 80. Infanterieregiment in Wiesbaden.

1896 / Regers op. 16, die den Manen J. Seb. Bachs gewidmete Orgelsuite, erscheint bei Augener-London. 4. März 1897 Uraufführung dieses Werkes in der Berliner Dreifaltigkeitskirche durch Karl Straube.

1897 / Straube kommt als Organist an die St. Willibrordskirche in Wesel. Auf dem großen Sauerschen Orgelwerk dieser Kirche bringt Straube später fast alle großen Regerschen Orgelkompositionen der Weidener Zeit zur erstmaligen Aufführung.

3. Februar 1898 / Reger vollendet ein großes viersätziges Klavierquintett in C Moll.

Frühjahr 1898 / Erkrankung.

Juni 1898 / Übersiedlung nach Weiden. Hier drei Jahre lang ununterbrochenes intensivstes Schaffen auf dem Gebiete der Klavier- und Orgelliteratur, des Liedes, der Chor- und Kammermusik.

Sommer 1898 / Reger findet in dem Verleger Joseph Aibl-München einen verständnisvollen, überaus tatkräftigen Förderer seiner Sache.

Sommer 1898 bis Sommer 1899 / Op. 17, 18 und 25 (noch in Wiesbaden entstanden) erscheinen im Druck. In Weiden wurden in dieser Zeit geschrieben die Werke:

Op. 19: „Zwei geistliche Gesänge" (Aibl, U. E.).

Op. 20: Fünf Humoresken für Klavier (Aibl, U. E.).

Op. 21: Hymne an den Gesang für Männerchor und großes Orchester (Aibl, U. E.). Dezember 1898 Uraufführung anläßlich des 60. Stiftungsfestes des Weidener Liederkranzes. Reger dirigiert zum ersten Mal ein größeres Werk eigener Komposition.
Op. 22: Sechs Walzer für Klavier zu vier Händen (Aibl, U. E.).
Op. 23: Vier Lieder mit Klavierbegleitung (Aibl, U. E.).
Op. 24: Six Morceaux pour le Piano (Rob. Forberg).
Op. 26: Sieben Phantasiestücke für Pianoforte zu zwei Händen (Rob. Forberg).
Op. 27: Phantasie (D Dur) für Orgel über den Choral: Ein' feste Burg ist unser Gott (Rob. Forberg). 20. und 26. September 1898 Uraufführung durch Karl Straube im Willibrorddome zu Wesel.
Op. 28: Zweite Sonate (G Moll) für Violoncell und Klavier (Aibl, U. E.).
Op. 29: Phantasie und Fuge in C Moll für Orgel (Rob. Forberg). Herbst 1898 Uraufführung durch Karl Straube in Wesel.
Op. 30: Phantasie für Orgel über den Choral: „Freue dich sehr, o meine Seele" (Aibl, U. E.). Herbst 1898 Uraufführung durch Karl Straube in Wesel.
Op. 31: Sechs Gedichte von Anna Ritter für eine mittlere Singstimme mit Klavier (Aibl, U. E.).
Op. 32: Sieben Charakterstücke für Klavier zu zwei Händen (Aibl, U. E.).
Op. 33: Erste Sonate für Orgel (Aibl, U. E.). Mai 1899 Uraufführung in Essen durch Karl Straube anläßlich des ersten Rheinisch-westfälischen Organistentages.
Op. 34: Cinq Pièces pittoresques pour Piano à quatre mains (2 Hefte, Aibl, U. E.).
8. Januar 1899 / „Regerabend" in der Heimatstadt Weiden. — Unter anderem Aufführung seines Klaviertrios in H Moll op. 2.
27. Februar, 2., 8., 15. und 20. März 1899 / Karl Straube gibt im Kaimsaal (jetzt Tonhalle) in München fünf große historische Orgelkonzerte mit Stücken von Frescobaldi (1583) bis Reger.
Sommer 1899 bis Sommer 1900 / In Weiden entstehen folgende Werke:
Op. 35: Sechs Lieder für eine mittlere Singstimme mit Klavierbegleitung (Aibl, U. E.). Diese Lieder hat Reger im Sommer 1899 in Schneewinkel-Lehen bei Berchtesgaden komponiert.
Op. 36: Bunte Blätter, neun kleine Klavierstücke zu zwei Händen (Aibl, U. E.).
Op. 37: Fünf Gesänge für eine mittlere Stimme mit Begleitung des Pianoforte (Aibl, U. E.).
Op. 38: Sieben Männerchöre (Aibl, U. E.).
Op. 39: Drei sechsstimmige Chöre (Aibl, U. E.).
Op. 40, I: Phantasie für Orgel über den Choral: „Wie schön leucht't uns der Morgenstern" (Es Dur) (Aibl, U. E.). Sommer 1900 Uraufführung durch Karl Straube in Wesel.
Op. 40, II: Phantasie für Orgel über den Choral: „Straf mich nicht in deinem Zorne" (Aibl, U. E.). 1900 Uraufführung durch Otto Burkert in Brünn.
Komposition der Musik zu einem niederrheinischen Festspiel „Castra vetera" von Johanna Baltz. Aufführung dieses Stückes 1900 im Schützenhaus zu Wesel. Reger schrieb dazu die Zwischenaktsmusik und vor allem Horaz' Carmen aeculare für Chor und großes Orchester.
In Weiden entstanden noch nachfolgende „Bearbeitungen", die mit Ausnahme von g und h alle im Verlag Aibl (später U. E.) erschienen:
a) Sechs ausgewählte Volkslieder für gemischten Chor.
b) Acht ausgewählte Volkslieder für gemischten Chor.

c) Sieben geistliche Volkslieder für gemischten Chor.
d) Fünf ausgewählte Volkslieder für Männerchor.
e) Neun ausgewählte Volkslieder für Männerchor.
f) Zwölf deutsche geistliche Gesänge für gemischten Chor.
g) Sechs Madrigale für gemischten Chor, Verlag Gebr. Hug.
h) Zwölf Madrigale für Männerchor, Verlag Gebr. Hug.
i) Richard Strauß: zwölf ausgewählte Volkslieder, bearbeitet für Klavier zu zwei Händen.
k) Chopin: fünf Spezialstudien für Pianoforte und zwar Valse Des Dur op. 64, 1; Valse As Dur op. 42; Impromtu As Dur op. 29; Etude Gis Moll op. 25, 6; Valse Cis Moll op. 64, 2.

Sommer 1900 bis Sommer 1901 / Regers letztes Weidener Jahr mit nachfolgenden neuen Originalwerken:

Op. 41: Sonate für Violine und Klavier (Aibl, U. E.), Herrn Kammermusiker Joseph Hösl in München gewidmet, durch den dies Werk mit dem Komponisten am 11. Dezember 1900 im Museumssaal in München auch zur ersten Aufführung gelangte.

Op. 42: Vier Sonaten für Violine allein (Aibl, U. E.).

Op. 43: Acht Lieder für eine hohe, beziehungsweise mittlere Singstimme mit Begleitung des Pianoforte (Aibl, U. E.).

Op. 44: Zehn kleine Vortragsstücke für Pianoforte zum Gebrauch beim Unterricht (Aibl, U. E.).

Op. 45: Sechs Intermezzi (2 Hefte) für Klavier zu zwei Händen (Aibl, U. E.).

Op. 46: Phantasie und Fuge über „BACH" für Orgel (Aibl, U. E.). Sommer 1900 Uraufführung durch Karl Straube im Willibrorddome in Wesel.

Op. 47: Sechs Trios für Orgel (Aibl, U. E.).

Op. 48: Sieben Lieder für mittlere Stimme mit Klavierbegleitung (Aibl, U. E.).

Op. 49: Zwei Sonaten für Klarinette und Pianoforte: Nr. 1 in As Dur und Nr. 2 Fis Moll (Aibl, U. E.). 18. April 1902 Uraufführung in München durch den Komponisten und Karl Wagner.

Op. 50: Zwei Romanzen für Violine mit Begleitung von kleinem Orchester, beziehungsweise Klavier (Aibl, U. E.). Nr. 1 in G Dur, Nr. 2 in D Dur.

Op. 51: Zwölf Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte (Aibl, U. E.).

Op. 52: Drei Phantasien für Orgel über die Choräle „Alle Menschen müssen sterben", Sommer 1901 Uraufführung im Dom zu Wesel durch Karl Straube; „Wachet auf, ruft uns die Stimme", Mai 1901 Uraufführung in der alten Hof- und Garnisonkirche in Berlin durch Karl Straube; „Halleluja! Gott zu loben, bleibe meine Seelenfreud", November 1901 Uraufführung durch Karl Straube im Kaimsaal (jetzt Tonhalle) in München. Alle drei Werke, bei Aibl (U. E.) erschienen, entstanden in ungefähr zehn Tagen.

Op. 53: Silhouetten, sieben Stücke für Klavier zu zwei Händen (Aibl, U. E.).

Op. 54: Zwei Quartette für zwei Violinen, Viola und Violoncello in G Moll und A Dur. 26. Oktober 1910 Uraufführung von op. 54 Nr. 2 durch das Hösl-Quartett in München (Museum). 28. April 1904 Uraufführung von op. 54 Nr. 1 in München durch das Hösl-Quartett.

Op. 55: Fünfzehn Lieder für eine hohe, beziehungsweise mittlere Stimme mit Begleitung des Pianoforte (Aibl, U. E.).

Op. 56: Fünf leicht ausführbare Präludien und Fugen für Orgel (2 Hefte) (Aibl, U. E.). In München entstanden und 1903/4 erschienen.
Op. 57: Symphonische Phantasie und Fuge für Orgel (Aibl, U. E.). 19. Mai 1902 Uraufführung durch Georg Stolz in Chemnitz.
Op. 59: Zwölf Stücke für die Orgel. (Edition Peters.)
Op. 61: Leicht ausführbare Kompositionen zum gottesdienstlichen Gebrauch.
Op. 62: Sechzehn Gesänge für eine Singstimme mit Klavier Nr. 1 bis 6 hoch; Nr. 7 bis 16 mittel (Aibl, U. E.).
Frühjahr 1901 / Op. 64 (ursprünglich op. 56!): Quintett (C Moll) für zwei Violinen, Viola, Violoncello und Klavier. Regers letztes Kammermusikwerk aus der Weidener Zeit. 1. Mai 1903 Uraufführung in München durch das Hösl-Quartett und den Komponisten.

Verzeichnis der in Weiden entstandenen Werke ohne Opuszahl

1895 / 63 zweistimmige und 48 dreistimmige Canons (2 Bände) für Klavier zu zwei Händen. Augener (Schotts Söhne).
1899 / Wiegenlied: „Schließe mein Kind, schließe die Äuglein zu". Verlag Taubald (E. Ogg), Weiden. 1900 ging dieses Lied an den Verlag Bote u. Bock über.
Introduktion und Passacaglia (D Moll) für Orgel. Enthalten im Orgelalbum von L. Sauer zugunsten des Orgelbaus in Schönberg im Taunus. Breitkopf u. Härtel.
1901 / Variation und Fuge über „Heil unserm König, Heil", „Heil dir im Siegeskranz" (C) für Orgel (Aibl, U. E.).
1901 / Zwei geistliche Lieder für eine mittlere Singstimme mit Begleitung der Orgel (Aibl, U. E.).
1898 bis 1901 / Fleißiger Mitarbeiter der „Neuen Musikzeitung". (Verlag Grüninger, Stuttgart), der „Blätter für Haus- und Kirchenmusik" (Verlag Herm. Beyer u. Söhne, Langensalza), der „Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst" (Verlag Vandenhoek u. Rupprecht, Göttingen), welche Beiträge später in eigenen Sammlungen herauskamen.
31. August 1901 / Reger nimmt samt Eltern und Schwester Abschied von Weiden.

München 1. September 1901 — 22. März 1907

Originalwerke der Münchener Periode

Herbst 1901 / Op. 58: Sechs Burlesken für Klavier zu vier Händen (Senff).
1902 / Op. 60: Sonate in D Moll für Orgel (zweite Orgelsonate) (Leuckart und U.-E.). Februar 1903 Uraufführung durch Karl Straube in der Thomaskirche zu Leipzig.
Op. 63: „Monologe", zwölf Stücke für die Orgel (Leuckart und U. E.).
Op. 65: Zwölf Stücke für die Orgel (Edition Peters).
Op. 66: Zwölf Lieder für eine mittlere Singstimme und Klavier (Lauterbach und U. E.).
1903 / Op. 67: Zweiundfünfzig leicht ausführbare Vorspiele für die Orgel zu den gebräuchlichsten evangelischen Chorälen (Lauterbach und U. E.). Ein größerer Teil dieser Vorspiele rührt noch aus der Wiesbadener und Weidener Zeit her.
1902 / Op. 68: Sechs Gesänge für eine mittlere Singstimme und Klavier (Lauterbach).
1903 / Op. 69: Zehn Stücke für die Orgel (Lauterbach und U. E.).

Op. 70: Siebzehn Gesänge für eine hohe Singstimme und Klavier (Lauterbach und U. E.).

1904/05 / Op. 71: Gesang der Verklärten. Für fünfstimmigen Chor (zwei Soprane, Alt, Tenor und Baß) bei C. F. W. Siegel. Uraufführung in Aachen unter Schwickerath.

1903 / Op. 72: Vierte Sonate (C Dur) für Violine und Klavier (Lauterbach und U. E.). 5. November 1903 Uraufführung in München.

1904 / Op. 73: Variationen und Fuge (Fis Moll) über ein Originalthema für Orgel (Lauterbach und U. E.). 1905 Erstaufführung durch Karl Straube in Berlin bei Walter Fischer und in Leipzig (Thomaskirche).

1904 / Op. 74: Quartett in D Moll für zwei Violinen, Bratsche und Violoncello (Lauterbach und Bote u. Bock). Mai 1904 Uraufführung anläßlich der Versammlung des Allgemeinen deutschen Tonkünstlervereins.

Op. 75: Achtzehn Gesänge für eine hohe Singstimme und Klavier (Lauterbach und Bote u. Bock).

Op. 76: „Schlichte Weisen" für eine Singstimme und Klavier (U. E.). 1904 erscheint Band I mit fünfzehn Liedern, 1905 Band II mit fünfzehn Liedern, 1906 Band III mit sechs Liedern.

Op. 77: Zwei Trios a) Serenade (D Dur) für Flöte, Violine und Viola (Lauterbach und U. E.). 14. Dezember 1904 Uraufführung in München (Museum) in einem Hösl-konzert durch die Herren Schellhorn, Hösl und Haas. b) Trio in A Moll für Violine, Viola und Violoncello. Verlag von 77 a und b Lauterbach und U. E.

Op. 78: Dritte Sonate (F Dur) für Violoncello und Pianoforte (Lauterbach und U. E.). 14. Dezember 1904 Uraufführung in München.

1901 bis 1907 schrieb Reger eine Reihe von Liedern, Klavier-, Violin- und Orgelstücken und Chorwerken für die Zeitschrift „Blätter für Haus- und Kirchenmusik" (Verlag Herm. Beyer u. Söhne), die später unter der Opuszahl 79 a bis g bei genanntem Verlag unter dem Titel „Fürs Haus" erschienen.

1904 / Op. 80: Zwölf Stücke für die Orgel. Edition Peters.

Op. 81: Variationen und Fuge über ein Thema von J. Seb. Bach für Klavier zu zwei Händen. Edition Peters (Lauterbach und U. E.). 14. Dezember 1904 Uraufführung in München durch August Schmid-Lindner.

Op. 82: „Aus meinem Tagebuche" für Klavier zu zwei Händen. In München entstand 1904 Band I mit zwölf kleinen Stücken für Klavier zu zwei Händen (Bote u. Bock und U. E.), 1906 Band II mit zehn kleinen Stücken für Klavier zu zwei Händen (U. E.).

Op. 83: Zehn Gesänge für Männerchor (U. E. und Bote u. Bock).

1905 / Op. 84: Fünfte Sonate für Violine und Klavier (Fis Moll) (Lauterbach und U. E.).

Op. 85: Vier Präludien und Fugen für die Orgel (Edition Peters).

1904 / Op. 86: Variationen und Fuge (B Dur) über ein Thema für zwei Klaviere zu vier Händen von Beethoven (U. E.).

1905 / Op. 87: Zwei Kompositionen für Violine mit Begleitung des Pianoforte (Otto Forberg). Nr. 1: Albumblatt, Nr. 2: Romanze.

Op. 88: Vier Gesänge für eine mittlere Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Op. 89: Zwei Sonatinen (E Moll und D Dur) für Klavier zu zwei Händen (U. E.). Sommer 1908 zwei weitere Sonatinen Nr. 3 und 4 in F Dur und A Moll.

Op. 90: Sinfonietta (A Dur) für Orchester (U. E., vorher bei Lauterbach). 8. Oktober 1905 Uraufführung durch Felix Mottl im Essener Musikverein.

1906 / Op. 91: Sieben Sonaten für die Violine allein (Lauterbach und Bote u. Bock).

Op. 92: Suite in G Moll für Orgel (Robert Forberg).
Op. 93: Suite im alten Stil (F Dur) für Violine und Klavier (Bote u. Bock und U. E.).
Op. 94: Sechs Stücke für Pianoforte zu vier Händen (Peters).
Op. 95: Serenade (G Dur) für Orchester (Bote u. Bock und U. E.). 25. Oktober 1906 Uraufführung unter Fritz Steinbach im Gürzenich zu Köln unter Anwesenheit des Komponisten.
Op. 96: Introduktion, Passacaglia und Fuge (H Moll) für zwei Klaviere zu vier Händen (Bote u. Bock und U. E.). Oktober 1906 Uraufführung in Darmstadt.
Op. 97: Vier Lieder für eine Singstimme und Klavier (Bote u. Bock).
Op. 98: Fünf Gesänge für eine mittlere, beziehungsweise tiefe Singstimme mit Begleitung des Pianoforte (Simrock).
1907 / Op. 99: Sechs Präludien und Fugen für Klavier zu zwei Händen (Bote u. Bock).

Die in München entstandenen Werke ohne Opuszahl

1902 / Vier Spezialstudien für die linke Hand allein für Pianoforte (Aibl, U. E.). Diese Stücke hat Reger noch in Weiden geschrieben. Anregung dazu gab der Verleger Aibl selbst.
Romanze (G Dur) für Klavier und Violine (Grüninger).
Palmsonntagmorgen: „Es fiel ein Tau vom Himmel" für fünfstimmigen Chor a cappella (Aibl, U. E.).
Petit caprice (G Moll) pour Violon et Piano (Musikwoche).
Caprice für Violoncello mit Pianoforte (Musikwoche).
Choralkantaten zu den Hauptfesten des evangelischen Kirchenjahres (Bote u. Bock):
1903 / Nr. 1 für Weihnachten: „Vom Himmel hoch da komm ich her." Für vier Solostimmen, zwei Soloviolinen, Kinderchor und Gemeindegesang mit Begleitung der Orgel oder des Harmoniums.
1904 / Nr. 2 für das Totenfest: „O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen." Für gemischten Chor mit Gemeindegesang mit Begleitung von Streichorchester oder Streichquintett und Orgel.
1904 / Nr. 3 für Karfreitag: „O Haupt voll Blut und Wunden." Für Solo-Alt, Solo-Tenor (bzw. Solo-Sopran), gemischten Chor, Solo-Violine (Solo-Oboe) und Orgel.
1906 / Nr. 4: „Meinen Jesum laß ich nicht." Für Solo-Sopran, gemischten Chor, Solo-Violine, Solo-Bratsche und Orgel. Uraufführung dieser vier Kantaten durch Kirchenmusikdirektor Georg Stolz in Chemnitz, einen der frühesten und treuesten Vorkämpfer Regers.
Nr. 5. Eine Kantate über den Text „Auferstanden, ja auferstanden," für eine Altsolostimme, gemischten Chor und Orgel fand sich in Regers Nachlaß mit Ausnahme der dynamischen und Phrasierungszeichen fertig vor.
1902 / Albumblatt (G Dur) für Pianoforte (Grüninger). Später in die bei Paul Zschocher erschienene Sammlung „Blätter und Blüten" übergegangen.
1903 / Ausgewählte Lieder für Harmonium mit beigefügtem Text übertragen vom Komponisten (Aibl, U.-E.).
Beiträge zur Modulationslehre (Verlag C. F. Kahnt).
1902 / „In der Nacht" für Pianoforte (Schuster u. Löffler, Berlin).
1903 / Wiegenlied: „Nun kommt die Nacht gegangen" (Rich. Braungart). Für mittlere Singstimme und Klavier (Bote u. Bock).

Geistliches Lied: „Wohl denen, die ohne Wandel leben." Für mittlere Singstimme mit Begleitung der Orgel oder des Harmoniums (Bote u. Bock).

1904 / Romanze (A Moll) für Harmonium (Original).

Romanze für Kunstharmonium (Doppelexpression).

Romanze für Orgel, vom Komponisten gesetzt. Alle 3 Romanzen bei Schramm erschienen.

1905 / Ehre sei Gott in der Höhe! Weihnachtslied von Ludwig Hamann. Für eine Singstimme mit Pianoforte, Harmonium oder Orgel (Verlag der Musikwelt, Berlin).

1906 / Albumblatt (Es Dur), Tarantelle (G Moll) für Violine und Pianoforte (Musikwoche).

Abendfrieden. Lied für eine mittlere Singstimme mit Pianofortebegleitung (Kahnt).

1907 / Präludium und Fuge (Gis Moll) für Orgel (Junne).

Perpetuum mobile, Romanze, Improvisation, Nachtstück. Vier Klavierstücke zu zwei Händen bei E. Hoffmann, Dresden.

Bearbeitungen aus der Münchener Zeit

1901 / Der evangelische Kirchenchor. Vierzig leicht ausführbare geistliche Gesänge zu allen Festen usw. für Sopran, Alt, Tenor und Baß bearbeitet. Heft 1 bis 4 (Aibl, U. E.).

Theodor Gouvy, op. 90: Petite Suite Gauloise pour Flûte, deux Hautbois, deux Clarinettes, deux Cors et deux Bassons. Für Klavier zu vier Händen übertragen (U. E.).

1903 / Hugo Wolf: Penthesilea, sinfonische Dichtung für Orchester. Klavierauszug für vier Hände bearbeitet (U. E.).

Hugo Wolf: Italienische Serenade für kleines Orchester. Die Partitur neu bearbeitet und das Werk für Klavier zu vier Händen übertragen (U. E.).

Hugo Wolf: Sechs geistliche Lieder nach Gedichten von Jos. von Eichendorff. Für Männerchor übertragen (Lauterbach).

Hugo Wolf: Christnacht für großes Orchester, Soli und gemischten Chor. Partitur revidiert von Max Reger und F. Foll (Lauterbach).

Komm, heiliger Geist! Lied für gemischten Chor bearbeitet (Musikwoche).

Bach: Zweistimmige Inventionen als Schule des Triospiels für die Orgel bearbeitet von Max Reger und Karl Straube (U. E.).

Bach: Kantate Nr. 178 für den fünften Sonntag nach Trinitatis: „Wer nur den lieben Gott läßt walten." Für den praktischen Gebrauch mit vollständigen Vortragszeichen und mit ausgeführter Orgelstimme versehen (Lauterbach).

Bach: Präludium und Fuge in Es Dur für Pianoforte zu zwei Händen, bearbeitet von Max Reger (Lauterbach).

1905 / Henri Marteau: op. 7 Konzert für Violoncello. Klavierauszug (Klavierbegleitung) bearbeitet (Simrock).

1905/06 / Bach: Brandenburger Konzerte. Für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet. Band I Nr. 1 bis 3, Band II Nr. 4 bis 6 (Peters).

1906/07 / Brahms: Lieder für Pianoforte bearbeitet (vier Hefte) (Simrock).

1907 / Bach: Orchester-Suiten. Für Klavier zu vier Händen bearbeitet (Peters).

Sonstige bemerkenswerte Ereignisse während der Münchener Periode

1. Juni 1902 / Reger beginnt mit der Komposition seines neunzigsten Werkes, der „Sinfonietta".
27. Oktober 1902 / Reger vermählt sich mit Elsa von Bagenski und nimmt in München-Haidhausen, Wörthstraße 20 I, Wohnung. Freundschaftlicher Verkehr mit Familie Loritz.
August und September 1904 / Ferienaufenthalt in Berg am Starnberger See, wo Reger sein op. 86, die Beethovenvariationen für zwei Klaviere schreibt.
April 1905 / Reger wird zum Dirigenten des Porgesschen Chorvereins als Nachfolger von Professor Erdmannsdörfer gewählt. Er behält diese Stelle ungefähr ein Jahr lang bei, dann geht genannter Verein in eine neugegründete Chorvereinigung, die „Konzertgesellschaft für Chorgesang" unter Hermann Abendroth, über.
2. Mai 1905 / Reger beginnt seine Tätigkeit als Lehrer an der Kgl. Akademie der Tonkunst unter Mottl und Bußmeyer.
1905/06 / Die Konzertengagements nach auswärts häufen sich, besonders im Winter 1906, wo er dem Verfasser auf einer Karte vom 28. Januar schreibt: „War im Dezember siebzehn Nächte auf der Eisenbahn."
7. April 1906 / Reger wird während eines Konzertes in Berlin von einer leichten Lähmung der ganzen rechten Seite befallen. Sommer 1906 erfolgt aber in Prien am Chiemsee wieder gute Erholung. Hier entstand op. 96: Introduktion, Passacaglia und Fuge für zwei Klaviere in H Moll.
15. Juli 1906 / Reger gibt seine Stelle als Lehrer an der Kgl. Akademie München wieder auf.
Oktober 1906 / Erstaufführung von op. 96 in Darmstadt. Großer Erfolg.
Dezember 1906 / Reger reist mit Frau nach Petersburg, wo er als Komponist, Dirigent und Pianist sehr gefeiert wird. Er spielt mit Eugène Ysaye die Suite im alten Stil, mit Alexander Siloti die Beethovenvariationen für zwei Klaviere op. 86 und dirigiert das fünfte Brandenburger Konzert von Bach und seine Orchesterserenade op. 95.
22. Februar 1907 / Reger wird vom akademischen Senat der Universität Leipzig zum Universitätsmusikdirektor gewählt, nimmt an und siedelt am 22. März 1907 nach Leipzig über.

Leipzig 22. März 1907 — 1. Oktober 1911

Originalwerke der Leipziger Zeit

Frühjahr 1907 / Op. 100: Variationen und Fuge über ein Thema von Joh. Ad. Hiller. (E Dur) für Orchester (Bote u. Bock und U. E.). Das Thema hierzu hatte Reger aber schon lange vorher, vor op. 90 aufs Korn genommen. 15. Oktober 1907 Uraufführung im Gürzenich in Köln unter Fritz Steinbach. 18. März 1904 Aufführung unter Leitung des Komponisten im Leipziger Gewandhause.
1908 / Op. 101: Konzert (A Dur) für Violine mit Begleitung des Orchesters (Peters). 13. Oktober 1908 Uraufführung im Leipziger Gewandhause mit Henri Marteau.
Op. 102: Trio (E Moll) für Violine, Violoncello und Klavier (Bote u. Bock). April 1908 Uraufführung im Leipziger Gewandhause mit Edgar Wollgandt, Julius Klengel und Reger.
Op. 103 a: Sechs Vortragsstücke (Suite in A Moll) für Violine und Klavier (Bote u. Bock und U. E.).

Op. 103 b: Zwei kleine Sonaten (D Moll und A Dur) für Violine und Klavier (Bote u. Bock).

Op. 104: Sechs Lieder für eine Singstimme mit Klavier (Otto Forberg).

1908 / Op. 105: Zwei geistliche Lieder für eine mittlere Singstimme mit Orgel, Harmonium oder Pianoforte (Leuckart).

1909 / Op. 106: Der 100. Psalm: „Jauchzet dem Herrn!" Für gemischten Chor, Orchester und Orgel (Edition Peters). 23. Februar 1910 Uraufführung in der St. Lukaskirche in Chemnitz, von Georg Stolz vorbereitet und vom Komponisten dirigiert. Am gleichen Tage auch im Singverein zu Breslau unter Georg Dohrn.

Op. 76: Schlichte Weisen, Band IV (Nr. 37 bis 43) (Bote u. Bock und U. E.).

Op. 107: Sonate für Klarinette (Bratsche) oder Violine und Klavier (Bote u. Bock und U. E.). 7. bis 9. Januar 1909 zweites Kammermusikfest in Darmstadt, bei dem das Werk durch Reger und den Klarinettisten Julius Winkler zur Uraufführung gelangte.

Op. 108: Symphonischer Prolog zu einer Tragödie (A Moll) für großer Orchester (Peters). 9. März 1910 Uraufführung im neunten Gürzenichkonzert in Köln unter Fritz Steinbach.

Op. 109: Quartett für zwei Violinen, Bratsche und Violoncello (Bote u. Bock und U. E.). 1910 Uraufführung im Gewandhaus in Leipzig.

1910 / Op. 76: Schlichte Weisen Band V (Nr. 44 bis 51) (Bote u. Bock und U. E.).

1912 / Op. 110: Drei geistliche Gesänge für fünfstimmigen gemischten Chor.

1909 / Op. 111 A: Drei Duette für Sopran und Alt (Bote u. Bock und U. E.).

Op. 111 B: Drei Gesänge für einstimmigen Frauenchor (Bote u. Bock).

Op. 111 C: Drei Gesänge für dreistimmigen Frauenchor (Bote und Bock).

1910 / Op. 112: „Die Nonnen" für Chor und großes Orchester (Bote u. Bock). 8. Mai 1910 Uraufführung beim Max Regerfest in Dortmund durch den Chor des Dortmunder Musikvereins und das philharmonische Orchester unter Julius Janssen.

Op. 113: Quartett in D Moll für Violine, Viola, Violoncello und Klavier (Bote u. Bock). 31. Mai 1910 Uraufführung beim Musikfest des Allgemeinen deutschen Tonkünstlervereins in Zürich.

Op. 114: Konzert (F Moll) für Klavier und Orchester (Bote u. Bock). 15. Dezember 1910 Uraufführung im Gewandhause in Leipzig unter Arthur Nikisch mit Frieda Kwast-Hodapp.

Op. 115: Episoden, Klavierstücke für kleine und große Leute (Bote u. Bock und U. E.).

1911 / Op. 116: Vierte Sonate in A Moll für Violoncello und Pianoforte (Peters). Januar 1911 Uraufführung in Hamburg durch J. Sakom und James Kwast.

Op. 117: Präludien und Fugen, Chaconne usw. für die Violine allein. Acht Hefte (Bote u. Bock und U. E.).

1910/11 / Op. 118: Sextett (F Dur) für zwei Violinen, zwei Bratschen und zwei Violoncelli (Bote u. Bock und U. E.). 30. Dezember 1910 vollendet, kam es am 12. März 1911 beim sechsten Gewandhaus-Kammermusikkonzert durch die Herren Wollgandt, Wolschke, Hermann, Julius Klengel, Friedrich Heintzsch und Robert Hausen zur Uraufführung.

1911 / Op. 119: Die Weihe der Nacht. Für Alt-Solo, Männerchor und Orchester (Bote u. Bock). 12. Oktober 1911 Uraufführung in der Berliner Singakademie.

Op. 120: Eine Lustspielouvertüre für Orchester (Bote u. Bock). November 1911 Uraufführung im Leipziger Gewandhaus unter Arthur Nikisch.

Op. 121: Fünftes Quartett für zwei Violinen, Viola, Violoncello (Peters). Oktober 1911 Uraufführung durch das „Böhmische Streichquartett" in Leipzig.

Op. 122: Achte Sonate für Violine und Klavier (in E Moll) (Bote u. Bock und U. E.). 17. Oktober 1911 Uraufführung in Bayreuth durch den Komponisten und Robert Reitz.
Op. 82: Aus meinem Tagebuche. Band III. Sechs kleine Stücke für Klavier (Bote u. Bock).

Die in Leipzig entstandenen Werke ohne Opuszahl

1907 / Präludium und Fuge in Gis Moll für die Orgel (Junne).
1908 / In der Frühe. Lied mit Klavier (Rob. Forberg).
In verschwiegener Nacht hab' ich deiner gedacht. Für eine Singstimme mit Klavierbegleitung (Konstantin Wild).
1909 / Wiegenlied: Schlaf, Kindchen, balde (Volkslied aus Österreichisch-Schlesien). Für eine Singstimme mit Klavierbegleitung (Peters Nr. 3272).
An Zeppelin. Für Gesang und Klavier (Bote u. Bock).
1910 erschienen im Verlage von Paul Zschocher-Leipzig zwei Sammelwerke mit früheren meist in Zeitschriften veröffentlichten Regerwerken unter dem Titel: a) Blätter und Blüten, zwölf Klavierstücke mit Fingersatz von Theodor Raillard. b) Liebeslieder (auch mit englischem Text) für hohe Stimme mit Pianofortebegleitung.
1909 / Weihegesang: Hochgieblig Haus umragt von Baumeskronen. Für Alt-Solo, gemischten Chor und Orchester (Bote u. Bock).

Die Bearbeitungen während der Leipziger Zeit

1908 / Hugo Wolf: Geistliche Lieder. Für eine Singstimme und Orgel bearbeitet (Edition Peters Nr. 3221). a) Geistliche Lieder aus dem Spanischen Liederbuch. b) Gedichte von Eduard Mörike: Schlafendes Jesuskind, Karwoche, Zum neuen Jahr (Gebet.)
1910 / Philipp Emanuel Bach: Vier Symphonien für Klavier zu vier Händen bearbeitet (Peters).

Wichtige sonstige Ereignisse aus der Leipziger Zeit

8. November 1907 / Reger wird vom König von Sachsen zum Kgl. Professor ernannt.
1. August 1908 / Die philosophische Fakultät der Universität Jena verleiht Reger anläßlich des dreihundertfünfzigjährigen Bestehens der Universität den Titel und die Würde eines Doctor philosophiae honoris causa.
6. November 1908 / Reger legt sein Amt als Leiter des Universitätsgesangvereins von St. Pauli nieder.
7. Mai 1909 / Regers Reise nach London. 10. und 14. Mai 1909 zwei Kammermusikabende daselbst mit Regerwerken.
7. bis 9. Juni 1909 / Zweites großes Kammermusikfest in Darmstadt, wobei Reger mit einer Novität, seinem op. 107, der Klarinettensonate in B Dur und dem op. 96, der Introduktion, Passacaglia und Fuge für zwei Klaviere höchst erfolgreich auftritt.
21. März 1910 / Reger in Rotterdam.
7., 8., 9. Mai 1910 / Das erste große Max Regerfest in Dortmund.
Ende Mai 1910 / Reger in Zürich beim Allgemeinen deutschen Tonkünstlerfest. Erstaufführung des 100. Psalms und Uraufführung seines op. 113, des Klavierquartetts in D Moll. Reger wird außerordentlich gefeiert.

12. Oktober 1910 / Die medizinische Fakultät der Universität Berlin verleiht Reger das Ehrendoktorat.
Frühjahr 1911 / Reger wird vom Herzog von Koburg-Gotha zum Hofrat ernannt.
November 1911 / Zweitägiges Max Regerfest in Osnabrück, bei dem außer Reger selbst unter anderen besonders Wolfrum und Alexander Philipp Schmuller mitwirkten.

Meiningen * Jena * 1. Oktober 1911 — 10. Mai 1916

Verzeichnis der in Meiningen entstandenen Originalwerke

1912 / Op. 123: Konzert im alten Stil (F Dur) für Orchester (Bote u. Bock). 28. Oktober 1912 Uraufführung in der Hamburger philharmonischen Gesellschaft unter Leitung des Komponisten.
Op. 76: Schlichte Weisen, Band VI, Nr. 52 bis 60: Neun Kinderlieder (Bote u. Bock und U. E.).
Op. 82: Aus meinem Tagebuche, Band IV. Sieben kleine Stücke für Klavier (Bote u. Bock).
Op. 124: An die Hoffnung. Für Alt (bzw. Mezzo-Sopran) mit Orchester (Peters). Winter 1912 Uraufführung unter Leitung des Komponisten in Meiningen.
Op. 125: Eine romantische Suite. Für großes Orchester (Bote u. Bock). Uraufführung in Dresden unter Ernst von Schuch.
1913 / Op. 126: Römischer Triumphgesang. Männerchor mit Orchester (Bote u. Bock). 1913 Uraufführung beim deutschen Tonkünstlerfest in Jena unter Fritz Stein.
Op. 127: Introduktion, Passacaglia und Fuge für Orgel (Bote u. Bock und U. E.). Oktober 1913 Uraufführung durch Straube in der Jahrhunderthalle in Breslau.
Op. 128: Vier Tondichtungen für großes Orchester nach A. Böcklin (Bote u. Bock). Herbst 1913 Uraufführung durch Hermann Abendroth im Essener Musikverein.
Op. 129: Neun Stücke für die Orgel (Bote u. Bock und U. E.).
Op. 130: Eine Ballettsuite (D Dur) für Orchester (Edition Peters). Oktober 1913 Uraufführung in Bremen unter Leitung von Ernst Wendel.
1914 / Op. 131 a: Präludien und Fugen für Violine allein (Simrock).
Op. 131 b: Drei Duos. Canons und Fugen im alten Stil für zwei Violinen (Simrock).
Op. 132: Variationen und Fuge (A Dur) über ein Thema von Mozart für Orchester (Simrock). 6. Februar 1915 Uraufführung durch den Komponisten im Berliner Opernhause.
Op. 133: Zweites Quartett für Violine, Bratsche, Violoncello und Klavier (Simrock). März 1915 Uraufführung in einem Kammermusikabend des Leipziger Gewandhauses durch den Komponisten und die Herren Wollgandt, Hermann und Julius Klengel.
Op. 134: Variationen und Fuge über ein Thema von G. Ph. Telemann für Pianoforte (Simrock). 14. März 1915 Uraufführung durch Frieda Kwast-Hodapp in Berlin.
1915 / Op. 135 a: Dreißig kleine Choralvorspiele zu den gebräuchlichsten Chorälen für Orgel (Simrock).
Op. 135 b: Phantasie und Fuge (D Moll) für Orgel (Simrock).
1914 / Op. 136: Hymnus der Liebe für Bariton (oder Alt) mit Orchester (Simrock).
Sommer 1914 / Op. 137: Zwölf geistliche Lieder für eine Singstimme mit Begleitung von Klavier, Harmonium oder Orgel (Peters).

Sommer 1914 / Op. 138: Acht geistliche Gesänge für gemischten Chor (vier- bis achtstimmig) (Simrock).
1915 / Op. 139: Neunte Sonate für Violine und Klavier (Simrock).
Oktober 1914 / Op. 140: Eine vaterländische Ouvertüre für großes Orchester (Simrock).
6. Februar 1915 Uraufführung durch den Komponisten im Berliner Opernhause.

Bearbeitungen aus den Jahren 1911—1914

1911 / Bach: Erstes Konzert (A Moll) für die Violine (Solo) mit Streichquintett und Klavier (Cembalo) (Breitkopf).
Bach: Zweites Konzert (E Dur) für die Violine (Solo) mit Streichquintett und Klavier (Cembalo) (Breitkopf).
1912 / Beethoven: Jenaer Symphonie (C Dur) für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet (Breitkopf).
Händel: op. 3: Erstes Concerto grosso (B Dur) für Orchester vollständig neu bearbeitet (Breitkopf).
1914 / Corelli, op. 5, 12 La Folia. Variations sérieuses pour le Violon. Accompagnement d'Orchestre. Orchestré par Max Reger (Schott).
Lieder für eine Singstimme und Orchester und zwar Nr. 1 Brahms: Meine Lieb' ist grün — ; Nr. 2. Hugo Wolf: Der Freund; Nr. 3. Hugo Wolf: Das Ständchen; Nr. 4. Hugo Wolf: Und willst du deinen Liebsten sterben sehen; Nr. 5. Hugo Wolf: Sterb' ich, so hüllt in Blumen meine Glieder; Nr. 6. Edvard Grieg: op. 70,1 Eros —; Nr. 7. Edvard Grieg: Ich liebe dich (Peters).
Schubert: acht ausgewählte Lieder für eine Singstimme mit Orchester. Nr. 1. Op. 6, 1. Memnon; Nr. 2. Op. 88, 4. An die Musik; Nr. 3. An den Mond; Nr. 4. Op. 59, 3. Du bist die Ruh; Nr. 5. Im Abendrot; Nr. 6. Litanei auf das Fest Allerseelen; Nr. 7. Nacht und Träume; Nr. 8. Greisengesang (Breitkopf).
Wagner: Auserlesene Stücke aus Opern für zwei Klaviere zu vier Händen übertragen. 1. Vorspiel zu: „Die Meistersinger von Nürnberg." 2. Tannhäuser-Ouvertüre. 3. Walküre: „Wotans Abschied und Feuerzauber." 4. Tristan und Isolde: Vorspiel und Isoldes Liebestod (Peters).
1915 / Joh. Seb. Bach: Aria mit dreißig Veränderungen (die Goldberg-Variationen für zwei Pianoforte, bearbeitet von Jos. Rheinberger, revidiert von Max Reger (Kistner).
Joh. Seb. Bach: Brandenburgisches Konzert Nr. 5 (D Dur) für Klavier, Flöte, Violine mit Streichquintett bearbeitet (Breitkopf).
Joh. Seb. Bach: Erstes Konzert (D Moll) für Klavier mit Streichquintett (Breitkopf).
Joh. Seb. Bach: Erstes Konzert (C Moll) für zwei Klaviere mit Streichorchester (Breitkopf).
Joh. Seb. Bach: Zweites Konzert (C Dur) für zwei Klaviere mit Streichorchester (Breitkopf).
1916 / Joh. Seb. Bach: Tripelkonzert Nr. 2 (A Moll) für Klavier, Flöte und Violine mit Streichquartettbegleitung (Breitkopf).
1915 / Joh. Seb. Bach: O Mensch, bewein dein' Sünde groß. Aria nach dem Choralvorspiel für Streichorchester bearbeitet (Breitkopf).
Joh. Seb. Bach: Sonate Nr. 5 (F Moll) für Violine und Pianoforte bearbeitet (Breitkopf).
1916 / Joh. Seb. Bach: Suite (Ouvertüre Nr. 1, C Dur) für den praktischen Gebrauch bearbeitet (Breitkopf).

1915 herausgegeben, schon 1912 entstanden: Bach-Suite (Ouvertüre) Nr. 2 (H Moll) für den praktischen Gebrauch bearbeitet (Breitkopf).
1915 / Joh. Seb. Bach: Suite (Ouvertüre) Nr. 3 (D Dur) für den praktischen Gebrauch bearbeitet (Breitkopf).
1916 / Brahms: Fünf langsame Sätze aus den Sinfonien für Klavier übertragen (Simrock).
1914 bis 1916 / Brahms: Sechs Lieder instrumentiert (Simrock). Nr. 1. Op. 85, 6. In Waldeinsamkeit (hoch); Nr. 2. Op. 86, 2. Feldeinsamkeit (hoch); Nr. 3. Op. 94. Sapphische Ode (tief); Nr. 4. Op. 96, 2. Wir wandelten, wir zwei (hoch); Nr. 5. Op. 105. Immer leiser wird mein Schlummer (tief); Nr. 6. Op. 105, 4. Auf dem Kirchhofe (tief).
1912 / Brahms: Lieder für Pianofortesolo bearbeitet (Simrock). Heft 3 und 4. Heft 3: An die Nachtigall. Sonntag. Wiegenlied. Sommerabend. In Waldeseinsamkeit. Nachtwandler. Über die Heide. Heft 4: Der Jäger. Der Tod. Das ist die kühle Nacht. Wir wandelten, wir zwei zusammen. Dort an den Weiden. Wie Melodien zieht es mir. Salamander. Das Mädchen spricht.
1916 / Schubert: op. 26, Nr. 5 und 9. Zwischenakts- und Ballettmusik aus „Rosamunde" herausgegeben und bearbeitet (Breitkopf).
Wir treten zum Beten vor Gott (Altniederländisches Dankgebet). Nach Adr. Valerius frei bearbeitet für Orgel (Breitkopf).

Werke ohne Opuszahlen aus den Jahren 1912—1916

1912 / Amselliedchen. Für eine Singstimme und Klavier (Bote u. Bock).
An eine Mutter. Für eine Singstimme und Klavier (Bote u. Bock).
Klage. Für eine Singstimme und Klavier (Bote u. Bock).
1916 / Am Meer. Für eine Singstimme mit Klavierbegleitung (Breitkopf).

Sonstige bemerkenswerte Ereignisse aus der Meininger und Jenaer Zeit

Mitte März 1912 / Reger mit seinem Orchester in Berlin.
1. bis 3. April 1913 / Meininger Musikfest.
31. Mai bis 2. Juni 1913 / Musikfest in Straßburg. Max Reger ist hier neben Hans Pfitzner-Straßburg und Vincent d'Indy-Paris einer der Festdirigenten.
22. bis 24. Juni 1913 / Bach-Regerfest in Heidelberg unter der Leitung von Max Reger und Philipp Wolfrum.
1. Juni 1914 / Entlassungsgesuch in Meiningen.
August 1914 / Ausbruch des Weltkrieges. Reger meldet sich beim Bezirkskommando in Meiningen, wird als untauglich erklärt, übernimmt aber eine Schreiberdienststelle auf den Musterungsreisen im Staate Meiningen.
Sommer 1914 / Reger kauft sich in der Beethovenstraße zu Jena ein Haus.
18. März 1915 / Einzug in Jena in sein neu eingerichtetes Haus.
10. Mai 1916 / Reger in Leipzig, gestorben im Hotel Hentschel.

Letzte Originalwerke und Bearbeitungen aus dem Jahr 1915/16

1915 / Op. 131 c: Drei Suiten für Violoncello allein in G Dur, D Moll und A Moll (Simrock).
Op. 131 d: Drei Suiten für Bratsche allein in G Moll, D Dur und C Moll (Simrock).

Op. 141 a: Zweite Serenade für Flöte, Violine und Bratsche (Peters).
Op. 141 b: Zweites Streich-Trio für Violine, Bratsche und Violoncello (Peters). 30. November 1915 Uraufführung vom Hösl-Quartett in München.
1916 / Op. 142: Fünf neue Kinderlieder für hohe, beziehungsweise tiefe Stimme mit Klavier (Simrock).
Op. 143: Träume am Kamin. Zwölf kleine Klavierstücke (Simrock).
Op. 144: Zwei Gesänge für gemischten Chor mit Orchester (Simrock). a) der Einsiedler. Für Bariton, fünfstimmigen Chor und Orchester. b) Requiem. Für Alt oder Bariton, Chor und Orchester. 16. Juli 1916 Uraufführung beider Werke in Heidelberg durch Philipp Wolfrum.
1915/16 / Op. 145: Orgelstücke, 7 Hefte (Oppenheimer).
Op. 146: Quintett in A Dur für (Klarinettenstimme für Bratsche: übertragen von Ossip Schnirlin), zwei Violinen, Bratsche und Violoncello (Simrock).
Op. 103 c: Zwölf kleine Stücke nach eigenen Liedern (Hausmusik). Für Violine und Klavier bearbeitet vom Komponisten (Simrock).
Op. 86: Variationen und Fuge über ein Thema von Beethoven für zwei Klaviere zu vier Händen, für Orchester bearbeitet vom Komponisten (Bote u. Bock).
Op. 93: Suite im alten Stil für Violine und Klavier, für Orchester bearbeitet vom Komponisten (Bote u. Bock).
Joh. Seb. Bach: Konzert in C Dur für drei Klaviere, bearbeitet von Max Reger, fand sich im Nachlaß.
An einem Andante und Rondo capriccioso für Violine und kleines Orchester, das Adolf Busch zugedacht war, hat Reger bis wenige Tage vor seinem Tode gearbeitet. Das auf etwa fünfzig Partiturseiten berechnete Werk ist aber nur bis zur neunzehnten Seite, beziehungsweise zum vierundachtzigsten Takte gediehen.

Nachweis der Bilder

1. Titelbild: Max Reger etwa im siebzehnten Lebensjahr. Nach einer Aufnahme von E. Höniſch in Leipzig.
2. Die Mutter: Philomena Reger. Nach einer Aufnahme von F. Kramer in Weiden.
3. Der Vater: Joſeph Reger. Nach einer Aufnahme von Gebr. Lützel in München vom Jahr 1903.
4. Max Regers Geburtshaus in Brand (Oberpfalz). Nach einer photographiſchen Aufnahme.
5. Die Wohnung der Familie Joſeph Reger in Weiden. Hier im erſten Stock links ſchrieb Reger die meiſten ſeiner Jugendwerke; rechts das Gebäude der K. Präparandenſchule, die Reger von 1886—89 beſuchte. Nach einer Liebhaberaufnahme.
6. Max Reger und ſeine Schweſter Emma. Nach einer Aufnahme aus dem Jahr 1881 (?) von F. Kramer in Weiden.
7. Max Reger etwa im zehnten Lebensjahr (1883). Nach einer Aufnahme von F. Kramer in Weiden.
8. Adalbert Lindner, der erſte Lehrer und Freund Max Regers, der Verfaſſer des vorliegenden Buches, im 50. Lebensjahr (1910). Nach einer Aufnahme von F. Kramer in Weiden.
9. Hugo Riemann, der berühmte Muſikgelehrte, Regers zweiter Lehrer (1847—1919). Nach einer photographiſchen Aufnahme.
10. Max Reger im fünfzehnten Lebensjahr (1891). Nach einer Aufnahme von van Boſch in Wiesbaden.
11. Max Reger im zweiundzwanzigſten Lebensjahr (1895). Nach einer Aufnahme von Fritz Bornträger in Wiesbaden.
12. Max Reger etwa im achtundzwanzigſten Lebensjahr (1901). Nach einer photographiſchen Aufnahme aus der Wiesbadener Zeit.
12. Max Reger mit ſeiner Gattin Elſa, geb. von Bagenski, und ſeinen Töchtern Lotti und Chriſta auf dem Balkon ſeiner Leipziger Wohnung. Nach einer Liebhaberaufnahme etwa aus dem Jahre 1909.

Nachweis der Quellen und Übersicht über die Regerliteratur

Sämtliche Briefe und Karten von Reger und dessen Gattin.
Sämtliche Briefe und Karten von Regers Eltern und Schwester.
Sämtliche Briefe und Karten von Reger an Joseph Loritz-München.
Das Verzeichnis sämtlicher Regerwerke von W. Altmann (Verlag Simrock).
Eine Reihe von Konzertprogrammen, die Verfasser von allen Seiten zugesandt erhielt.
Direkte Mitteilungen durch die betreffenden Künstler und durch Frau Elsa Reger, denen allen für ihre Beihilfe hiermit der herzlichste Dank ausgesprochen sei.

Größere Artikel zu Regers Würdigung in der Fach- bzw. Tagespresse

Mitteilungen der Max Reger-Gesellschaft, 1. Heft. 1921 (Stuttgart, J. Engelhorns Nachf.).
Musikal. Wochenblatt (Leipzig, E. M. Fritsch): 1894 Nr. 43 u. 45; 1900 Nr. 26, 28, 40.
Allgemeine Musikzeitung (Berlin-Charlottenburg, Leßmann): 1893 Nr. 27, 1899 Nr. 41; 1900 Nr. 36; 1910 Nr. 19 Max Reger-Nummer.
Die redenden Künste (Leipzig, Wild): 1898 Nr. 7 u. 8; 1899 Nr. 30 u. 49; 1900 Nr. 31—35.
Neue Zeitschrift für Musik (Leipzig, C. F. Kahnt): 1900 Nr. 14; 1901 Nr. 4.
Die Sängerhalle (Leipzig, C. F. W. Siegel): 1899 Nr. 2.
Neue Musikzeitung (Stuttgart, Grüninger): 1899 Nr. 23; 1900 Nr. 3, 4, 5, 6.
Urania, Zeitschrift für Orgelbau (Erfurt): 1899 Nr. 8, 10, 11, 12; 1900 Nr. 1, 3, 4, 7, 8, 10; 1902 Nr. 3.
Die Propyläen (München): 1906 Nr. 30.
Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst: 1899 Nr. 11; 1900 Nr. 4, 7, 8; 1916 Heft 7/8. Max Reger von Gustav Beckmann.
Musical Standard (London): 30. Dezember 1899.
Schweizerische Musikzeitung: 1900 Nr. 9.
Der Klavierlehrer: 1900 Nr. 19 (Berlin).
Blätter für Haus- und Kirchenmusik (Langensalza, H. Beyers Söhne): 1901 Nr. 3. Max Reger von E. Rabich.
Der Kunstwart (München): 1900 Nr. 23. Max Reger von Georg Göhler.
Die Gesellschaft: 1902 Heft 3. Max Reger von Karl Straube.
Rheinisch-Westfälische Zeitung: 1901 Nr. 170.
Der Roland von Berlin: 1906 Heft 15. Kompositions- und Reproduktionsversuche von Dr. Adolf Weißmann.
Signale für die musikalische Welt von Aug. Spanuth bringt im 74. Jahrgang 16. Juni 1916 eine Reger-Nummer.
Der Türmer: 12. Jahrg. Heft 18. Max Reger von Dr. Walter Niemann.
Musikalisches Wochenblatt: 1908, 39. Jahrgang. Dr. Karl Mennicke, Max Reger als Retter in der Not.
Die Orgel: 9. Jahrg. Heft 7/8. Max Reger als Orgelkomponist von Bruno Weigl-Brünn.
Die Musik, 7. Jahrg. 1907/08 Band 25 Heft 1. Moderne Tonsetzer. Zur Beurteilung der Kunst Max Regers von Gustav Tornow-Göttingen und offener Brief von Max Reger.

Die Max Reger-Nummern der Neuen Musikzeitung von 1916 Nr. 18 u. 19 mit vielen Aufsätzen.
Allgemeine Musikzeitung mit ihrer Reger-Nummer vom 37. Jahrg. Nr. 19.
Weimarer Blätter Heft 10 (1919): Max Reger von Dr. Hugo Holle.
Blätter für Theater und Kunst 1919 Nr. 5/6 mit einem Artikel von Elsa Reger (Erinnerungen an Max Reger).
Die Oberpfalz, 10. Jahrg. Heft 8—10: Max Reger von Joseph Höser.
Leipziger Illustrierte Zeitung Nr. 3804 S. 767, Artikel: Max Reger von Walter Niemann.
Velhagen u. Klasings Monatshefte, 30. Jahrg. Juli 1916: Persönliche Erinnerungen an Max Reger von Prof. Rudolf Eucken-Jena.
Velhagen u. Klasings Monatshefte, 35. Jahrg. Februar 1921 Heft 6: Erinnerungen an Max Reger von Elsa Reger.
Die Hilfe, 11. Juli 1918 Nr. 28: Vom Reger-Fest in Jena von S. D. Gallwitz.
Wachtfeuer, 5. Jahrg. 1919: Deutsche Künstlerblätter Nr. 37 mit Max Reger, ein Gedenkblatt von Dr. Paul Ertel.

Größere monographische Arbeiten

Monographien moderner Musiker Bd. II (Verlag C. F. Kahnt): Max Reger von Rich. Braungart. S. 198—215 (1907).
Max Reger und Karl Straube von Gustav Robert Tornow. Göttingen 1907. Verlag Otto Hapke (27 Seiten).
Max Reger als Orchesterkomponist und sein Symphonischer Prolog op. 108 von Dr. Viktor Junk. Leipzig bei Max Hesse 1910 (22 Seiten).
Über die Wiedergabe der Orgelkompositionen von Max Reger. Ein Vortrag von Walter Fischer. Verlag Fischer u. Jagenberg, Köln 1910 (20 Seiten).
Das deutsche Wesen in Regers Werk von Albrecht Mendelssohn Bartholdy. Würzburg, Verlag Rich. Banger Nachf. 1916 (16 Seiten).
Max Reger von Ernst Isler. 1917. Verlag Art. Institut Orell Füßli, Zürich (76 Seiten).
Max Reger von Dr. J. Herrmann in der Christotherpe vom Jahre 1918.
Max Reger. Ein Leben in Musik von Max Hehemann. München, R. Piper. 1911. 141 S.
Max Reger von Hermann Poppen. 93 S. Verlag Breitkopf u. Härtel 1918.
Max Reger von Hermann Unger. 1921. Dreimasken-Verlag, München.
Max Reger: Eine Sammlung von Studien aus dem Kreise seiner persönlichen Schüler, herausgegeben von Rich. Würz. Heft 1: Regers Harmonik von Dr. Herm. Grabner. 1920 (48 S.). Heft 2: Regers Persönlichkeit. Heft 3: Regers Chorwerke von Dr. Hugo Holle. Heft 4: Regers Liedlyrik von Rich. Würz. Heft 5: Regers Instrumentalwerke von Alex. Berrsche. Heft 6: Reger und die Orgel von Karl Straube. Heft 7: Reger im Zeitverständnis von Viktor Schwarz. Verlag Otto Halbreiter, München. Zurzeit erst Heft 1 erschienen.
Max Reger von Prof. Karl Hasse. Band 41/42 der Sammlung „Die Musik". Verlag C. F. W. Siegel (R. Linnemann), Leipzig, 1921.
Hierher gehört wohl auch Regers eingehende Würdigung in dem Buche: Die deutsche Musik der Gegenwart von Rudolf Louis. München und Leipzig bei Gg. Müller 1909.
Desgleichen Regers Würdigung in Walter Niemanns Werk: Die Musik seit Richard Wagner (1913 bei Schuster u. Löffler).
Desgleichen der Abschnitt in K. Storcks Geschichte der Musik. J. B. Metzlersche Buchhandlung, Stuttgart.
Zuletzt noch der Artikel über Reger in Riemanns Musiklexikon. Hesse-Leipzig.

Register

Abendroth, Hermann 315. 318
Aibl, Joseph 127. 135 f. 157 f. 168 f. 187. 208. 227. 229. 236. 293. 308 ff.
d'Albert, Eugen 85 ff. 100. 274. 291
Allmers, Hermann 300
Ansorge, Konrad 277
Augener-London 84. 86. 92 ff. 101. 108. 135. 137. 302. 308. 311

Bach, Johann Sebastian 33 f. 37 f. 45. 61. 64 ff. 70. 73. 80. 82. 86 f. 97. 99 ff. 105. 108. 127 f. 131. 134. 137 ff. 145 ff. 151 f. 154. 159. 163 ff. 169. 176. 179 ff. 187. 189. 194. 201 f. 204 f. 209. 232. 236. 238. 260. 270. 273 f. 278. 283. 288. 290. 304. 307 f. 310. 312. 315. 320 f.
Bach, Philipp Emanuel 40. 317
Bagenski, Elsa von 90. 168. 255. 315
Bagenski, Familie von 89
Baltz, Johanna 170. 309
Baumbach, Rudolf 141
Becker, Hugo 150
Beckmann, Gustav 268. 278 ff. 294
Beer-Walbrunn 304
Beethoven, Ludwig van 31 ff. 42. 45. 50. 58 ff. 66. 70. 72 f. 102. 105. 121. 127. 131. 159. 189. 206. 266. 269. 274. 276. 282 ff. 288. 291. 302. 307. 313. 321
Berlioz, Hector 268. 275
Bertini, Henry 30. 35
Bierbaum, Otto Julius 157. 190. 280
Bleibtreu 88
Blüthner, Julius 12. 171 f. 258
Böcklin, Arnold 318
Böhmisches Streichquartett 317
Bölitz, Martin 190
Bössenecker, Georg 33. 40
Bote und Bock 229. 311 ff.
Brahms, Johannes 33 f. 64. 66. 73 ff. 98 ff. 105. 127. 131. 136. 138. 158. 163. 172. 185. 187. 189. 191. 194. 197. 201. 210. 227. 229. 231. 247. 254. 260. 266. 269. 272. 274. 276 ff. 283. 288. 290 ff. 307 f. 319 f.
Braungart, Richard 88. 208. 314
Breitkopf u. Härtel 311. 319 f.
Bruckner, Anton 148. 277
Brückner, Oskar 78. 293
Brunner 25
Bülow, Hans von 19. 31. 33 f. 136. 275
Burkert, Otto 309
Burmester, Willi 188
Busch, Adolf 321
Busch, Fritz 287
Bußmeyer, Hans 315
Busoni, Ferruccio 100

Careño, Teresa 136
Carlyle, Thomas 62
Chamisso, Adalbert von 255
Chopin, Frederic 16. 32. 42. 64. 66 f. 94. 163. 176 f. 194. 232. 291. 307.
Christen, Ada 46. 300
Clementi, Muzio 30 f. 33. 71. 137. 308
Cords, Gustav 73
Corelli, Arcangelo 319
Cramer, Joh. Bapt. 18. 31. 42
Crüger, Johannes 133
Czerny, Karl 31

Dalcroze, Jacques 87
Dante 209 f.
Dehmel, Richard 157. 190
Dohmaier, Johann Bapt. 11. 19
Dohrn, Georg 316
Dortmunder Musikverein 316

Ehrler, Hans Heinrich 107
Eichendorff, Joseph von 314
Engel, Franz 77.
Erdmannsdörfer, Max von 315
Evers, Franz 190

Falke, Gustav 157. 172. 179. 190
Farmer, John 101
Faßmann, A. von 90
Fehr, Simon 24. 216. 297 ff.
Fetis, François Joseph 66
Fischer, Walter 312
Fleischmann, Joseph 16
Foll, F. 314
Forberg, Otto 313. 316
Forberg, Robert 136. 145. 309. 313. 317
Frescobaldi, Girolamo 309
Frey, Adolf 190
Froberger, Johann Jakob 148
Fuchs, Albert 68. 71. 96
Fuchs, Dr. Carl 75 f. 92. 290. 307

Gade, Niels W. 69
Geibel, Emanuel 144
Georg, Herzog von Meiningen 282
Gerhard, Paul 184
Glasenapp, K. F. 35
Glötzner, Anton 171
Glötzner, Leo 40
Gluck, Christoph Willibald 270
Goethe, Johann Wolfgang 36. 103. 249. 273
Gottschalg, A. W. 167
Götz, Eduard 303
Gouvy, Theodor 314
Graf, Dr. Max 84
Greßler, F. G. L. 46
Grieg, Edvard 194. 319
Grillparzer, Franz 21
Grüninger, Carl 311. 313 f.
Gülzow, Adalbert 308
Gura, Eugen 191. 193. 305

Haas, Joseph 259. 267. 279
Haas vom Hösl-Quartett 312
Haller, Michael 41
Hamann, Ludwig 314
Hamerling, Robert 144
Hammer, Julius 29
Händel, Georg Friedrich 40. 84. 87. 302
Hanisch, Joseph 12. 40
Hartleben, Otto Erich 190
Hasselbeck, Professor 304
Hausegger, Siegmund von 272
Hausen, Robert 317
Haydn, Joseph 33. 87. 131. 270. 274
Hegar, Friedrich 141
Hehemann, Max 210. 235. 290
Heintzsch, Friedrich 317
Heller, Stephen 40
Henckell, Karl 156. 190
Henselt, Adolf 20. 34
Herder, J. G. 202
Herzogenberg, Frau Elisabeth von 211.
Hieber, Professor 304
Hiller, Joh. Adam 315
Hoffmann, E. 314
Hohmann, Heinrich 22
Holz, Arno 157
Hösl, Joseph 186. 310 ff. 321
Hug u. Co., Gebr. 178. 311

d'Indy, Vincent 321
Instrumentation 46. 137. 269. 279
Isler, Ernst 289
Janssen, Julius 316
Joachim, Joseph 73. 186
Jung-Greiz 184
Junne, Otto 314. 317

Kalbeck, Max 247
Kerndl, Ella 196
Kirchner, Theodor 74
Kistner, Fr. 320
Klengel, Julius 316 f. 319
Klindworth, Karl 177
Klinger, Max 209
Koeßler, Hans 78
Kotschenreuter, Thomas 12 f.
Kreutzer, Rudolf 188
Krug, Arnold 134
Kuhlau, Friedrich 30 f.
Kunze, K. M. 101
Kürmeyer, Johann 227
Kwast, James 317
Kwast-Hodapp, Frieda 255. 316. 319

Lamond, Frederic 279
Lange, Samuel de 81
Lassen, Eduard 66
Lauterbach u. Kuhn 312 ff.
Leichtentritt, Hugo 232 f.
Leißl, Joseph 19. 22. 296. 307
Lenau, Nikolaus 85. 108. 179. 300
Leßmann, Otto 95
Leuckart, F. E. C. 311 f. 316
Liederkranz, Weidener 20. 141 ff. 300. 303 f. 309
Liliencron, Detlev von 157. 169
Lindner, Adalbert 10. 40
Lindner, Georg Adam 11
Lindner, Luise 20. 40. 42
Lindner, Max 20
Liszt, Franz 16. 32. 35. 37. 41. 59. 66. 73. 76. 89. 100. 147. 149. 154. 163. 177. 209. 232. 249. 268. 277
Litolff, Henry 18
Lobkowitz 19
Lohkonzerte 64. 66 f. 72. 307
Loritz, Joseph 78. 144. 163. 191. 193. 266. 272 f. 277. 279. 289. 291 ff. 304. 315

Marteau, Henri 315
Marx, Adolf Bernhard 45
Mayer, Gottlieb 55
Mayer, Wilhelmine 55. 301 f.
Mendelssohn, Felix 17. 33. 37. 46. 66. 145. 169. 180. 256. 267. 273 ff. 295
Mertke, Eduard 30

Meyer, Waldemar 75. 301. 308
Mojsisovics, Roderich von 204. 207
Morgenstern, Christian 190
Mörike, Eduard 317
Moscheles, Ignaz 33. 66
Motta, José Vianna da 198
Mottl, Felix 313. 315
Mozart, W. A. 31. 33. 44. 87. 131. 274. 319
Muffat, Georg 148
Mühlfeld, Richard 227
Müllner, Franz 12

Nicodé, Jean Louis 268
Nikisch, Arthur 316 f.

Obeltshauser, Georg 12
Ogg, Konrad 156. 249. 311
Oppenheimer, H. 321
Osterwald, Wilhelm 46. 300

Pachelbel, Johann 148
Pacini, Giovanni 302
Palestrina, Giovanni Pierluigi 87. 238
Pfitzner, Hans 321
Piutti, Karl 311
Porgesscher Chorverein 315

Rabs, Anton 307
Raff, Joachim 40
Raillard, Theodor 317
Rameau, Jean Philippe 233
Reger, Christa und Lotti 255
Reger, Elsa 90. 255. 259. 285 f. 303
Reger, Emma 40. 108. 158. 228. 230. 259. 300
Reger, Joseph 13. 22. 25. 34 ff. 43. 45. 56. 130 f. 188. 229. 233. 246. 255. 291. 296. 298. 300. 307.
Reger, Max
Verzeichnis der im Buch erwähnten Werke zeitlich geordnet. (Vgl. auch die Zeittafel.)
Ouvertüre H Moll S. 43 ff.
Erste Lieder S. 46 f.
Streichquartett D Moll S. 47 ff. 229
Scherzo für Streichquintett und Flöte G Moll S. 47
Largo für Violine und Klavier S. 55
Streichquintettsatz Cis Moll S. 55
Sechs Präludien und Fugen für Klavier S. 61
Symphoniesatz D Moll S. 70
Erste Sonate für Violine und Klavier D Moll op. 1 S. 73. 93. 186
Trio für Violine, Bratsche und Klavier D Moll op. 2 S. 73. 75. 84. 93. 163
Zweite Sonate für Violine und Klavier H Moll op. 3 S. 74 f. 93. 163. 186. 292 f.
Sechs Lieder op. 4 S. 76 f. 93. 163
Erste Sonate für Violoncello und Klavier F Moll op. 5 S. 78 ff. 93. 151. 293
Drei gemischte Chöre mit Klavierbegleitung op. 6 S. 80
Drei Orgelstücke op. 7 S. 80 f.
Fünf Lieder op. 8 S. 76 f. 81
Walzerkaprizen für Klavier vierhändig op. 9 S. 81 f. 168
Schilflieder von Lenau S. 85. 108
Geistliche Arie für Violine und Orgel S. 85
Quintett für Violine, Bratsche, Violoncello und Klavier A Dur S. 85
Choralvorspiele für Orgel S. 85. 236
Klavierkonzert (für d'Albert) S. 85
Symphonie in H Moll S. 86. 99
Deutsche Tänze für Klavier vierhändig op. 10 S. 82 f. 94. 96. 163. 168
Walzer für Klavier op. 11 S. 94. 96
Fünf Lieder op. 12 S. 76 f.
Lose Blätter. Klavierstücke op. 13 S. 96
Fünf Duette für Sopran und Alt op. 14 S. 76. 78
Zehn Lieder op. 15 S. 76 f. 163
Suite für die Orgel op. 16 S. 86. 98 ff. 108. 148 f. 166. 236
Aus der Jugendzeit. Klavierstücke op. 17 S. 96 f.
Zwei geistliche Gesänge op. 19 S. 90 f. 237
Klavierquintett C Moll S. 87. 108 ff. 171. 251
Fünf Humoresken für Klavier op. 20 S. 162
Sechs Walzer für Klavier vierhändig op. 22 S. 163. 168. 194
Vier Lieder op. 23 S. 158. 169
Choralphantasie „Ein feste Burg" für Orgel op. 27 S. 127. 145 ff. 154. 179
Zweite Sonate für Violoncello und Klavier G Moll op. 28 S. 150 f.
Phantasie und Fuge für Orgel C Moll op. 29 S. 127. 151 ff. 164
Choralphantasie „Freue dich sehr" für Orgel op. 30 S. 127. 153 ff. 186
Sechs Lieder op. 31 S. 157 f. 169
Sieben Charakterstücke für Klavier op. 32 S. 158 ff. 171

Erste Orgelsonate Fis Moll op. 33 S. 127. 164 ff. 186.
Cinq pièces pittoresques pour Piano op. 34 S. 168. 194
Musik zum Festspiel Castra vetera S. 170
Bunte Blätter. Klavierstücke op. 36 S. 171. 194
Humoreske von Lindner und Reger S. 173 ff.
Fünf Gesänge op. 37 S. 169
Sieben Männerchöre op. 38 S. 178
Drei sechsstimmige Chöre op. 39 S. 178 f.
Choralphantasie „Wie schön leucht' uns der Morgenstern" für Orgel op. 40 S. 127. 148. 154. 180 ff. 186
Choralphantasie „Straf mich nicht in deinem Zorn" für Orgel op. 40 S. 183 f.
Dritte Sonate für Violine und Klavier A Dur op. 41 S. 184 f. 186 f.
Vier Sonaten für Violine allein op. 42 S. 187 ff.
Acht Lieder op. 43 S. 190 f.
Zehn kleine Vortragsstücke für Klavier op. 44 S. 193 f.
Sechs Intermezzi für Klavier op. 45 S. 196 ff.
Phantasie und Fuge über BACH für Orgel op. 46 S. 186. 202 ff. 206
Sechs Trios für Orgel op. 47 S. 205
Sieben Lieder op. 48 S. 190 f.
Zwei Sonaten für Klarinette und Klavier op. 49. S. 227 ff.
Zwei Romanzen für Violine mit kleinem Orchester op. 50 S. 189
Zwölf Lieder op. 51 S. 190 f.
Drei Choralphantasien für Orgel op. 52 S. 154. 206 ff. 209
Silhouetten für Klavier op. 53 S. 194
Zwei Streichquartette op. 54 S. 227. 229 f. 294
Fünfzehn Lieder op. 55 S. 191
Fünf leicht ausführbare Präludien und Fugen für Orgel op. 56 S. 208
Symphonische Phantasie und Fuge für Orgel D Dur op. 57 S. 209 ff.
Zwölf Stücke für die Orgel op. 59 S. 213 ff.
Zwei Orgelsonaten D Moll op. 60 S. 208
Präludium C Moll für Orgel S. 223. 225 f.
Leicht ausführbare Kompositionen zum gottesdienstlichen Gebrauch op. 61 S. 244 f. 257
Sechzehn Gesänge op. 62 S. 190. 293
Klavierquintett C Moll op. 64 S. 227. 231 ff.
Gesang der Verklärten op. 71 S. 294
Streichquartett op. 74 S. 289. 294
„Kyrie eleison" für fünfstimmigen Chor S. 238
„Tantum ergo" für gemischten Chor S. 239
Kompositionen für Orgel op. 79b. S. 237
Kompositionen für gemischten Chor op. 79f S. 237
Variationen und Fuge über ein Thema von Beethoven für zwei Klaviere op. 86 S. 206
Zwei Kompositionen für Violine und Klavier op. 87 S. 206
Vier Gesänge op. 88 S. 206
Zwei Sonatinen für Klavier op. 89 S. 206
Sinfonietta für Orchester op. 90 S. 206
Variationen und Fuge über ein Thema von J. A. Hiller op. 100 S. 225
Der 100. Psalm op. 106 S. 224
Symphonischer Prolog op. 108 S. 215
Drei Duette für Sopran und Alt op. 111a S. 78
Konzert für Klavier mit Orchester op. 114 S. 215
Streichsextett op. 118 S. 265
Böcklin-Suite für Orchester op. 128 S. 283
Variationen und Fuge über ein Thema von G. Ph. Telemann für Klavier op. 134 S. 293
Dreißig kleine Choralvorspiele für Orgel op. 135a S. 237
Acht geistliche Lieder für gemischten Chor op. 138 S. 237
Vaterländische Ouvertüre für Orchester op. 140 S. 284
Requiem op. 144 S. 154
Reger, Philomena 22. 25 f. 46. 129. 131. 176. 205. 246. 250. 255. 296
Reibmayr, Dr. Albert 27
Reichenberger, Alexander 41
Reichenberger, Georg 26 f.
Reichenberger, Joseph 26
Reichenberger, Martin 26
Reichenberger, Robert 41
Reimann, Heinrich 73. 75. 92 f. 145. 149. 164. 179. 182
Reitz, Robert 317
Rheinberger, Joseph 55 ff. 145. 164. 205. 299

Riemann, Hans 96
Riemann, Hugo 31 f. 44 f. 54 f. 57. 60 ff. 81. 84. 88. 92 f. 97. 233. 235. 238. 281. 293. 299. 301. 307
Roiger, Theodor 15
Roll, Theodor 180. 246
Rosenthal, Moriz 283
Rubenbauer, Anton 297 f.
Rubinstein, Anton 61
Rüfer, Philipp 87. 308

Saitschick, Robert 213
Sakom, J. 317
Sauer, Wilhelm 149. 308
Scarlatti, Domenico 40. 87. 97. 194.
Scharwenka, Philipp 136
Scheidt, Samuel 147
Schellhorn 312
Schiffmann, Edmund 15
Schiller, Gustav 25
Schiml, Joseph 23. 298
Schlaf, Johannes 157
Schmid-Lindner, August 312
Schmuller, Alexander Philipp 318
Schnirlin, Ossip 321
Schotts Söhne 97. 319
Schramm, M. J. 314
Schröder, Sophie 308
Schubert, Franz 33. 84. 87. 278. 319 f.
Schuch, Ernst von 318
Schulhoff, Julius 32
Schultze, Adolf 62. 307
Schumann, Robert 34. 37. 66. 96. 139. 169. 194. 201. 267. 273. 275. 277 f. 291
Schwickerath, Eberhard 312
Scott, Cyrill 287
Seckendorff, Baronesse von 168
Senff, Bartolff 311 f.
Senfter, Johanna 173
Siegel, C. F. W. 245. 312
Silbermann, Gottfried 148
Siloti, Alexander 315
Simrock, N. 44. 145. 244. 293. 313. 315. 319 ff.
Smend, Julius 183. 208. 237
Spitta, Friedrich 183. 208. 237
Spitzweg, Eugen 136. 153. 170. 177. 189. 208. 294
Stein, Fritz 224. 318
Steinbach, Fritz 313. 316
Stern, Georg 265
Stolz, Georg 311. 314. 316.
Straube, Karl 137. 149. 151. 167. 169 f. 179. 184. 191. 208. 212. 237. 253. 279. 308 ff. 315. 318
Strauß, Johann 176. 248
Strauß, Richard 136. 152 f. 169 f. 177 f. 193. 204. 267 f. 275 ff. 286
Streletzky, Anton 135

Tausig, Karl 33
Telemann, Georg Philipp 293. 319
Thoma, Ludwig 290
Tolstoi, Leo 299

Ulrich, J. B. 35. 40. 251. 291

Valerius, Adr. 320
Volbach, Fritz 145

Wagner, Karl 310
Wagner, Richard 34 f. 37. 42. 45. 66. 68. 87. 128. 131. 145. 232. 238. 268. 270. 274 ff. 284 f. 291. 319
Wagner, Siegfried 304
Weber, Carl Maria von 270
Weigl, Bruno 225
Weitzmann, C. F. 19
Wendel, Ernst 319
Wilhelmy, August 73
Wild, Konstantin 317
Winkler, Julius 316
Winkler, Max 17. 56. 131. 235
Wolf, Hugo 191. 193. 267. 272. 278. 314. 317. 319
Wolfrum, Philipp 38. 164. 188. 318. 321
Wollgandt, Edgar 316 f.
Wolschke, Hermann 317. 319

Ysaye, Eugène 315

Zahn, Georg 41
Zeitung, Leipziger Illustrierte 275
Zschocher, Paul 314. 317

Berichtigungen

Auf Seite 76 muß es statt op. 5 heißen: op. 8.
Auf Seite 84 muß es statt H Moll heißen: D Moll.
Auf Seite 169 muß es statt op. 36 heißen: op. 37.
Auf Seite 237 muß es statt op. 49 b heißen: op. 79 b.
Auf Seite 283, 6. Zeile, muß es statt „Suite" heißen: „Böcklin-Suite".

Boston Public Library
Central Library, Copley Square

Division of
Reference and Research Services

Music Department

The Date Due Card in the pocket indicates the date on or before which this book should be returned to the Library.

Please do not remove cards from this pocket.

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 06003 959 9